

العدد الواحد والعشرون بعد المائة

عَمَّان

مجلة ثقافية شهرية





نعم لحوار البهارات.. ولكن

هل دور المثقفين حيادي..؟

عام يمر، بل كل يوم، تزداد الهوة اتساعاً بيننا وبين الآخر، ولا يقف الأمر عند ذلك، بل إن شقة الخلاف أحياناً والعداوة في كثير من الأحيان تبلغ ذروتها بيننا وبين أصحاب المذاهب الأخرى. وأزعم أن مرد ذلك هو الجهل بالجوانب الجوهرية، الأخلاقية، والإنسانية والفقهية للخطاب الديني الإسلامي، من خلال الفتاوى التي يستند أصحابها إلى اجتهادات بعيدة كل البعد عن جوهر الإسلام وقواعده ومنطلقاته المتفق عليها بين علماء الأمة أو الانتقائية الخاطئة في تفسير بعض الآيات القرآنية، وعدم الأخذ ببعضها الذي يخالف ما يذهبون إليه من تعصب وانغلاق، والله يقول في محكم كتابه " ادع إلى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة وجادلهم بالتي هي أحسن إن ربك أعلم بمن ضل عن سبيله وهو أعلم بالمهتدين "، والإمام الشافعي يقول " مذهبنا صواب ويحتمل الخطأ، ومذهب خلافتنا خطأ، ويحتمل الصواب "، ورغم كل هذا الوضوح الذي لا يحتاج إلى توضيح أو تفسير أو اجتهاد فإن الغالبية من الوعاظ والخطباء وبعض من ينتطعون للاجتهاد في المسائل الدينية في العقود الأخيرة الماضية أسهموا بجهل أو بسوء نية في إحداث تلك الهوة المدمرة التي جعلت المسلمين في موقع الدفاع عن النفس حيال سيل من الاتهامات الظالمة وبما يشبه الإجماع العالمي على صحتها.

لا نريد أن ندخل في تفاصيل هذا الواقع المرير الذي تعيش انعكاساته على حياة شعوبنا العربية والإسلامية، لأن المسألة تحتاج إلى أكثر من مقالة أو دراسة أو ندوة عابرة. بل لعل المستقبل، إن ظل الأمر كذلك، يحمل في طياته نتائج أكبر بكثير من قدراتنا وطاقاتنا وإمكاناتنا المادية والبشرية لتلافيها وتجنب آثارها، خاصة ونحن ندرك أن صراعنا مع الآخر غير متكافئ، وهو بالتأكيد ليس لصالحنا، حاضراً أو في المستقبل المنظور على أقل تقدير. فهل هنالك مصلحة لأمتنا باستمرار هذه المكابرة التي ستجلب مزيداً من الخسارات والإخفاقات والهزائم..؟

وهل هنالك أمة تغمض العين عن عقود طويلة من النكسات والانهيارات، والهزائم العسكرية والسياسية وتصر على التمسك بخطابها التدميري لأوطانها وشعوبها كما نفعل نحن..؟ وهل هنالك أمة تقيم الاحتفالات بانكساراتها وهزائمها العسكرية، وتحولها إلى انتصارات ساحقة تنفق عليها مئات الملايين، غير أمتنا التي ابتليت بقيادة لا يفرقون بين مصلحتهم الذاتية، وعقدة العظمة في تفكيرهم وسلوكهم، وبين مصالح الوطن وشعوبه حاضره ومستقبله..؟

نخلص إلى ذلك كله للقول، إذا كان الخطاب الديني ما زال مصراً على هذه المنهجية المأساوية في التفكير والممارسة الخاطئتين، فما هو دور المثقف العربي إزاء ما يشاهده ويستمع إليه هنا وهناك، في تصويب هذه المسيرة الدامية في نتائجها..؟

هل التنافس على إقامة الأمسيات والندوات التي لا يحضرها في أحسن الأحوال أكثر من عدد أصابع اليدين، أو المباهاة بعدد الإصدارات السنوية لهذا الكاتب أو ذاك.. تلك الإصدارات التي يعلم الجميع أن مآلها الإهمال والتخزين السيء لتتال منها الجردان يمكن أن تكون بديلاً لمهمة ثقافية جلية لمواجهة ما تشهده أمتنا من تحديات تكاد تعصف بحاضرها ومستقبلها..؟

سؤال لا يحتمل المزاودة، ولكنه يفرض موقفاً لا بد منه في ظروف كهذه التي تواجه الأمة. 11.

عمارة

الاعلمة الخارجية والداخلية

للنشان: خليف محمود



76

مناظرات
بورخيس



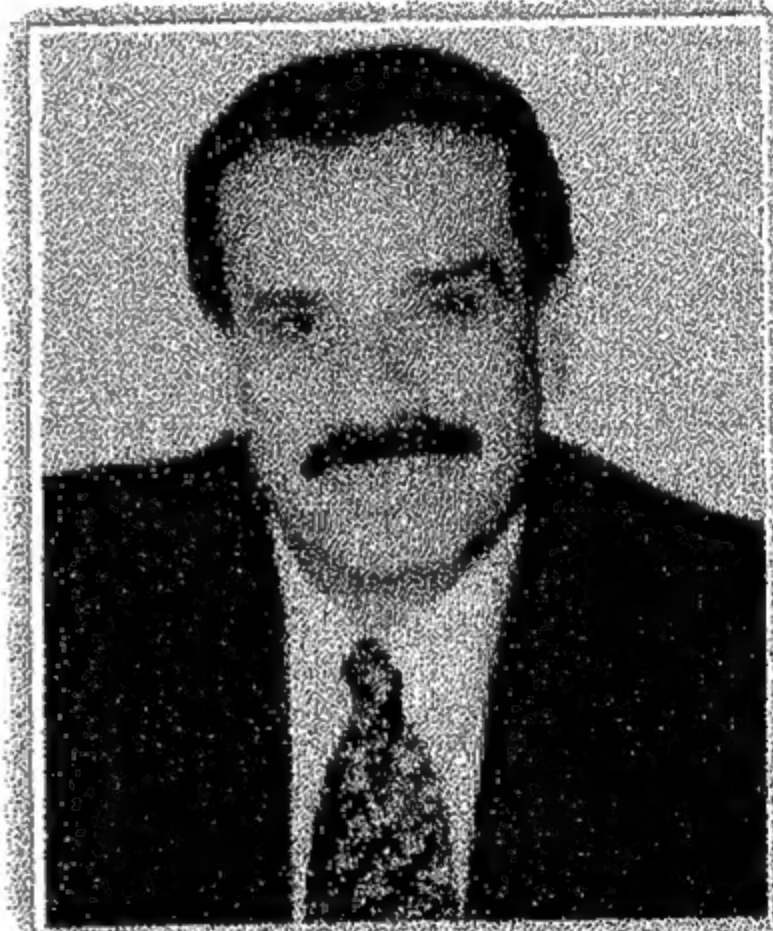
38

البحث عن الذات
وتحولات المعنى



48

فيلم
الشهر



26

حوار مع الروائية
الجزائرية
احلام مستغانمي



المحتويات

١	الافتتاحية	١٤	بعد خراب الحافنة	مصطفى الكيلاني
٢	الفهرس	١٨	فيلم الشهر	يحيى القيسي
٣	طفوس الكتابة	٥١	كاريكاتير	ناصر الجعفري
١٦	ادوارد سعيد	٥٢	عبد عون الروضان	هدية حسين
٢٠	الذاكرة الجمعية والذاكرة المشتتة	٥٥	مجرد سؤال «الشعوذة العربية»	ليلى الاطرش
٢٥	زاوية من الخاطر «صعود مستجاب الاخير»	٥٦	السيرة الشعرية والبحث عن مواقع الذات	د. حمزة رستناوي
٢٦	احلام مستغانمي لـ «عمان»	٥٩	نقوش «التكنو مثقف»	مفلح العدوان
٣٢	شعرية المكان في رواية مصابيح مطفأة	٦٠	الحروف «شعر»	عبد الحميد شكيل
٣٤	من الجذر اليهودي الاندلسي	٦٢	مكاشفات الانوار	عصام ترشحاني
٣٨	البحث عن الذات وتحويلات المعنى	٦٤	حمى في جسد البحر	احمد الخطيب
٤٣	مساحة للتأمل «سراب البلاد الباردة»	٦٦	مثل رذاذ الخريف	د. عبدالسلام المساوي
			كمال الرياحي	
			د. عبدالمالك الشهيون	
			د. مهند مبيضين	
			غازي الذبيبة	
			ساسي جبيل	
			د. زهور كرام	
			نبيل سليمان	
			د. ابراهيم خليل	
			نادر رنتيسي	

تموز / ٢٠٠٥

تصدر عن

أمانة عمان الكبرى

121

AMMAN

رئيس التحرير المسؤول

عبد الله حمدان

هيئة التحرير الاستشارية

د. ابراهيم خليل

ليلى الأطرش

جريس سماوي

يحيى القيسي

موفق ملكاوي

المراسلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

أمانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تليفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

البريد الإلكتروني: e-mail: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٨٣٣/٢٠٠٢/د)

سكرتيرة التحرير التنفيذية

نرمين أبو رصاع

التصميم / الإخراج والرسوم

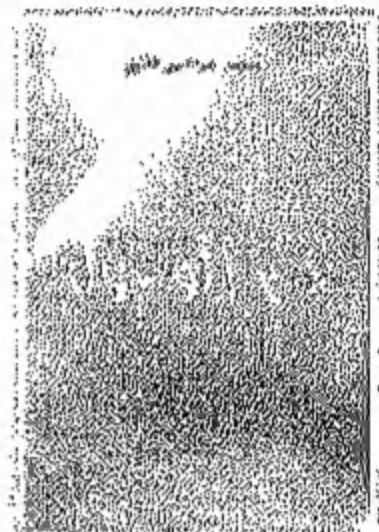
كفاح فاضل آل شبيب

ملاحظات

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلا النسخة الأصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.

88

حصاد عمان
التشكيلي



92

اصدارات

- | | | |
|----|---|-----------------------|
| ٦٩ | روى الرواية التفاعلية | محمد سناجحة |
| ٧٠ | البطل والية الانتقام في رواية الحي اللاتيني | عبد القادر شريف بموسى |
| ٧٦ | مناجات بورخيس | سعيد بوكرامي |
| ٨٠ | الاقتباس جدل الرواية والسينما | د. جهاد عطا نعيسة |
| ٨٦ | قصص قصيرة جداً | عبد الله المنتقى |
| ٨٧ | مساحة للتأمل (سراب البلاد الباردة) | نادر رنتيسي |
| ٨٨ | حصاد عمان التشكيلي | محمود منير |
| ٩٢ | اصدارات جديدة | احمد النعيمي |
| ٩٦ | الاخيرة | جريس سماوي |

تنويه واعتذار

ورد سهواً في العدد الماضي ان الكاريكاتير بريشة محمد عفت والصحيح هو بريشة ناصر الجعفري، لذا اقتضى التنويه ومعدرة.

• المحرر

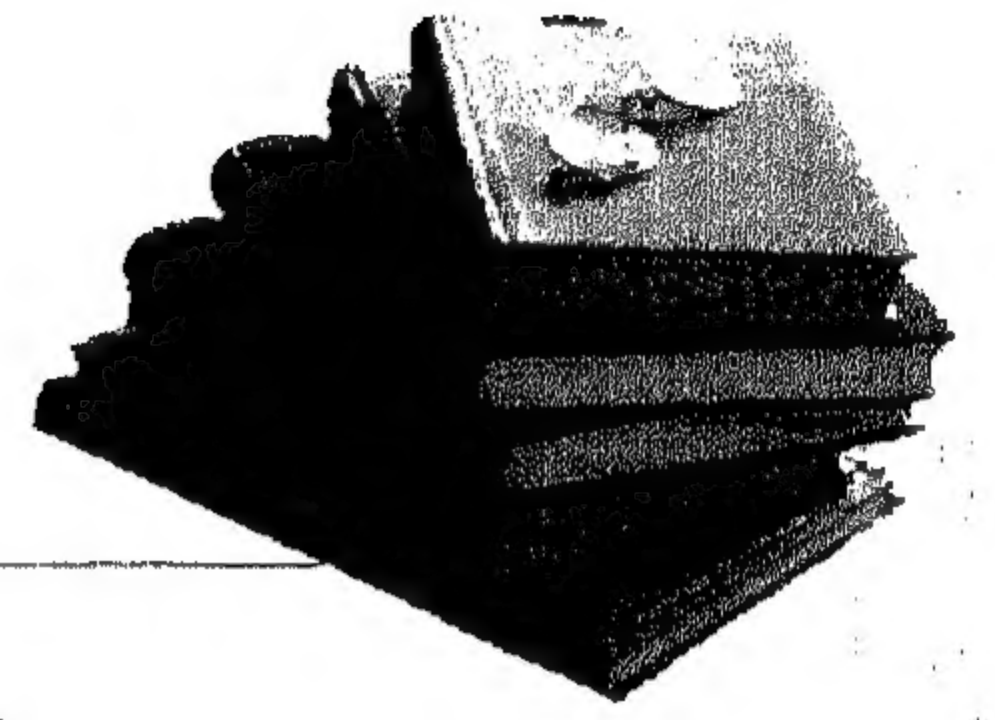
وأصابني التي اتسخت من الكربون،
وألمني غير المنتج، وابتهاجاتي الصغيرة،
كل شيء!"

أما أنجيلو رينالدي فيحتفظ بربطة
عنقه، كما يقول احتراماً لقواعد اللغة،
حتى لا يدع مجالاً للاسترخاء. وحول
الامكنة التي يحلو للكاتب أن يكتب فيها
تقول نتالي ساروت: "أذهب كل يوم في
باريس الى حائتي المعتادة إنه لشيء
رائع، كما لو كان المرء مسافراً فليس
هناك مجال لأية تسلية، ففي البيت
يلجأ المرء الى كل شيء لكي لا
يكتب؛ فهو يبحث عن خطاب مفقود أو
يأخذ كتاباً أو يستمع إلى جلبة البيت.
أما الحانة فيكون الشخص وحده تماماً
ويعلم تماماً ان احداً لن يزعجه، و هو لا
يشعر في الوقت نفسه بالوحدة التامة
وبذلك يفضل وجود الناس حوله وهو
يراهم أثناء مرورهم" اما روبير ساباتييه
فيقول أنه يكتب في أي مكان وفي أي
وقت، عند الصباح وفي المقهى، في
لحظة انفراد، في الميتر، يكفي ان تكون
معك ورقة، وانا احمل معي دائماً دفتر
شيكاتي ونادراً ما لا يكون غلافه مغطى
بكتابات رفيعة مخريشة كما يحدث لي
أحياناً أن اضحي بشيك أو شيكين "
ويضيف ساخراً "و الحق أنه يجب اجراء
دراسة حول أهمية دفتر الشيكات في
مجال الشعر"

يبدو أن عدم الالتزام بطقس معين
للكتابة هو في حد ذاته أحد طقوس
الكتابة، وما كان يفعله روبيرتو ساباتييه
يشبه ما كان يفعله محمود السعدي
الذي عثر على كثير من نصوص كتابه
الأخير "من أيام عمران..." الذي قدّمه
وحققه الدكتور محمود طرشونة، مكتوباً
على بطاقات ودعوات رسمية وعلى
جذاذات الجرائد.

يجرنا هذا الحدث الى سؤال مهم:
هل للكاتب العربي طقوس؟
هل اهتم النقد العربي قديمه

طقوس الكتابة



فكرة واعداد: كمال الرياحي - تونس

هل للكتابة طقوس؟ متى يكتب الكاتب؟ أين؟ وكيف؟
أسئلة تبدو خارجة عن فعل الكتابة والنصّ الابداعي أو النقدي أو
الفلسفي. ولكن هل حقاً هي أسئلة لا معنى لها؟
أسئلة طرحناها على ثلّة من مبدعينا ونقادنا العرب لنستمع إلى
آرائهم محاولة منا لفتح ملفّات حافلة. والحق أن هذه الملفّات التي
نتوي فتحها لا تخرج عن مشروعنا الذي بدأناه منذ سنوات وهو
الاهتمام بهوامش الكتابة وعجباتها.

إنها... تصوّروا، عفريتة للأطفال
لونها أزرق داكن، لدي بالفعل هذا
النوع من الرداء الذي يشبه في آن
رداء طفل كبير الحجم، يمكن ان
يوضع له قماط، و أيضاً رداء طيّار
كما أنني انتعل خفاً من الصوف" أما
جان شامبيون فيقول: "أرتدي المبدل
(الروب دي شامبير) طوال وقت
الكتابة، بل وبعدها؟ أنا لا أرتديه بل
هو الذي يلاحقني. أمسح فيه كل
شيء، أقلام، ودموعي، وأصابي،

قرأت يوماً ان الروائي الكبير
"جابريل غارسيا ماركيز" كان يلبس
لباساً أشبه بلباس الميكانيكي فيقول
في حديث أجري معه: "عندما أكتب
ألبس عفريتة ميكانيكي لأنها رداء
مريح، فالعفريتة هي اللباس العملي
لأقصى حدّ الذي تمّ اختراعه للعمل،
فما عليك إلا ان تندسّ داخله في
الصباح وتشدّ السحاب" وهو نفس
اللباس الذي يلبسه ايف نافار" أكتب
وانا بالبيجاما، بل انها ليست بيجاما،

د. عبد الملك مرتاض (جامعة الجزائر. وهران)

الطوقوسية تتنامى مع سيرة الكاتب تبعاً لظروفه ومستواه المعيشي ومستواه الفكري

لظروفه الخاصة التي تحمله على اختيار وقت بعينه، دون غيره... فقد كتبنا نحن أكثر من العشرين كتاباً الأولى في ساعات القيلولة، لأننا لم نكن نظفر بوقت لائق بالكتابة خارج ذلك... وقد عثرنا على نص في خزانة الأدب يثبت أن جريراً كان يكتب شعره في أول الليل. وتصوروا حال الكاتب إذا كان ضريباً فإنه لا يستطيع أن يكتب إلا بالاستعانة بـ غلام يكتب عنه: أكان يُرغمه على أن يكون معه في ساعة السحر ليأتي ذلك؟... غير أننا نعتقد أن عامة كتاب هذا الزمان، وخصوصاً غير المتفرغين، يكتبون كتاباتهم بليل... وكأن الليل أخفى اللويل...

وأما ما يخرج عن الزمان من الطوقوس فإن كل كاتب قد يتخذ له حالاً خالصة له من كيفية القعود، ولون القلم، ونوعية الورق، وجهة النظر، وهلم جرا... فقد كان بعض الكتاب الأقدمين، في غياب المقاعد والمكاتب، يُضطربون حين يتعبون من القعود، إلى الانبطاح على بطونهم لكي يكتبوا... كما أن الكاتب ربما اتخذ اللون الأحمر لقلمه كما كان يفعل العقاد، في حين أعرف كاتباً جامعياً لا يصطنع إلا قلم الرصاص الخفيف، ولا يكتب مسوداته بغيره. في حين أن هيئة المكتب الذي يكتب عليه الكاتب ذو أهمية طوقوسية بمكان؛ فهل سيستدبر النافذة أو يستقبلها؟ وهل سيكتب ويجانبه قدح من الشاي أو فنجان من القهوة، أو لا شيء من ذلك؟ وهل يستعين بالاستماع إلى الموسيقى حيث أخبرني شاعر جزائري أنه كان لا يأتي شيئاً، بما في ذلك تناول طعامه ونومه، إلا على إيقاع الموسيقى، وأنه، نتيجة لذلك، لا يستطيع أن يكتب حرفاً واحداً إذا صممت الموسيقى؟ في حين أخبرني كاتب جزائري آخر أنه لا يستطيع أن يكتب سطرًا واحداً إلا وكأس مترعة بالوسكي

الكتابة الأدبية فن من الفنون الجميلة، وهي كسوائها من الفنون الأخر تتلبس بطوقوس خاصة بها، أو قل: إنها تستميز، هي أيضاً، بطوقوس خالصة لها يتخذها الكاتب من حيث الزمان والمكان والهيئة والأداة... فالقراء كثيراً ما يصبحون في درجة المستهلكين العاديين للبضاعة، فالمرء، مثلاً، حين يمتص قطعة من الحلوى قد لا يفكر إطلاقاً في الكيفيات والتحضيرات والتقديرية التي مرّت بها تلك القطعة اللذيذة في تصنيعها حتى اغتدت كذلك... وكذلك القارئ حين يقرأ نصاً أدبياً، بغض الطرف عن طبيعة جنسه، فإنه قد لا يفكر في المعاناة التي كابدها صاحبها حتى أمسى نصاً على ذلك القدر من الأنافة والجمال...

ويبدو أن أول من تناول هذه المسألة، من وجه أو من آخر، من النقاد العرب القدماء، كان ابن قتيبة (الشعر والشعراء)، ثم الجاحظ (البيان والتبيين)، ثم ابن رشيق (العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده)، ثم ابن خلدون (المقدمة)، ثم محمد البشير الإبراهيمي (جريدة البصائر، الجزائر)؛ فإن هؤلاء - وقد يكون غيرهم كثيرون - تحدثوا عن طوقوس الكتابة وفي أي وقت يجب أن تكون، فجنحوا - خصوصاً ابن قتيبة والإبراهيمي - إلى أن أفضل أوقات الكتابة هو ساعة الفجر حيث يكون الذهن أصفى، وحيث تكون القريحة أنقى... غير أننا نعتقد أن كل الأوقات صالح للكتابة الأدبية. وكل ما في الأمر أن الكاتب هو الذي يتخذ له أوقاتاً يمتادها فتغدي له دأباً لازماً، تبعاً



وحديثه بتلك الطوقوس؟

هل غيّبت المناهج النقدية المنشغلة بالنص الابداعي دون غيره هذه الزوايا؟ هل العودة إلى محيط النص اليوم والتنقيب عن العتبات والحواشي والهوامش والمسكوت عنه من شأنها أن تعيد للمؤلف الحياة؟ لماذا لا تكون للكتابة طوقوس؟ أليس للفعل التعبدي طوقوس؟ أليس للأكل عند الشعوب طوقوس؟ أليس للاحتفالات، الزواج وغيره، طوقوس؟

أليس النشاط الكتابي ممارسة احتفالية ومحاكاة تعبديّة ونشاطاً غذائياً؟

أيهما أكثر وضوحاً طوقوس الكتابة أم طوقوس القراءة؟

هل يمكن لنا أن ننكر أن التطور التقني والتكنولوجي بدأ يأكل كثيراً من العادات في الكتابة والقراءة؟

في هذا الملف إجابات عن كثير من هذه الأسئلة، بعضها جاء على السنة المبدعين وبعضها جاء على السنة النقاد. بعضها حاور سؤال الكتابة والطوقوس في الأدب القديم وبعضها ناقش القضية في الأدب الحديث. بعضها نفى السؤال من أصله واجتثته من جذوره وبعضها أكدّه ودعمه بالحجج والشواهد.

بعض المشاركين في هذا الملف تحدث عن طوقوسه الخاصة وبعضهم استعرض معارفه وبعضهم قدّم طوقوس غيره بالنيابة.

فعن أي طوقوس وعن أي كتابة تحدث ضيوف هذا الملف؟ وكيف كانت اجاباتهم؟ هنا كل الأجوبة.

على مكتبه، والأفلا يطمح في أن يكتب شيئاً أبداً... وقد بدأ كان الخطيب العربي لا يمكن أن يخطب في الناس إلا وهو ممسك بعصا في أيام السلم، وبرمخ في أيام الحرب... وللمكان، فيما يبدو، تأثير شديد في إقبال الكتابة على الكاتب أو اعتيادها عليه. وقد أعرف حال كاتب كان حين يتنقل من بيت إلى بيت آخر ربما بقي ستة أشهر بعد وقوع التنقل لا يستطيع أن يكتب شيئاً. وقد وقع لي شخصياً شيء من تلك السيرة العجيبة.

ولعل ظاهرة الكتابة بالحاسوب بدل القلم المادي ستفتدي جزءاً من طقوس الكتابة الجديدة بحيث سيصبح التفكير منصرفاً إلى نوع الخط المستعمل، وحجم الحرف، ومن ثم حجم الصفحة طولاً وعرضاً... وهي سيرة ستؤثر في كثير من طقوس الكتاب الذين سيتخلّى بعضهم عن طقوس القلم السائل نهائياً، بعد الذي كان من أمر القلم والمحبرة قبله... كما أن الكاتب لم يعد مفتقراً إلى اصطناع الورق وهدر ماله في شرائه، بحيث بعد أن يكتب نصّه على شاشة الحاسوب يمكن أن يرسله بكيفية مباشرة عن طريق البريد الإلكتروني إلى الهيئة الناشرة، وينشأ عن ذلك اختفاء أحد الطقوس الذي كان يلاحق المؤلفين وهو خلاصهم النهائي من تصحيح النص، وذلك بإرساله إما قرصاً مسجلاً، وإما بريد إلكترونيّاً، فيطبع كما هو دون تصحيح لأنه يطبع على أصل وضعه عند الكاتب... ونحن شخصياً لم نعد قادرين على كتابة نصّ في حجم صفحة واحدة خارج مكتبتنا، وبالقلم التقليدي، بعيداً عن اصطناع مماس الحاسوب الذي أمسى جزءاً من طقوس الكتابة لدينا... وتأسيساً على بعض ذلك فإننا نثبت طقوسية الكتابة ولا ننفىها، ولكننا لا نجح لتوحيدها كما يزعم نقادنا الأقدمون الذين كانوا يزعمون أن

أفضل أوقات الكتابة هي أوقات السحر، وفي يوم شرب الدواء، فالطقوسية تنامي مع سيرة الكاتب تبعاً لظروفه ومستواه المعيشي ومستواه الفكري أيضاً فتصبح مكوّنات من مكوّنات كتابته؛ فمن الكتاب من لا يستطيع أن يكتب شيئاً إلا في صخب المقاهي، ومنهم من لا يستطيع تدبّيع صفحة واحدة إلا إذا اختلى إلى نفسه، وأغلق الباب من دونه...

وأعتقد أن هذه هي أسمى صفات الطقوس الإبداعية... فكما أن أفضل العبادات أن تكون حين يختلي المرء إلى نفسه ويناجي ربّه، بعيداً عن العيون، ونأياً عن الرياء؛ فإن الكاتب حين يعتزل الناس ويخلو إلى نفسه تبدأ الأفكار تنهال عليه إذا كان مهياً لاستقبالها، فينسج من ألفاظ هذه اللغة التي لم يكن يعرف من أمرها، قبل أن تقع له، شيئاً... ■

د زبيدة القاضي كلية الآداب (جامعة حلب. سوريا) أندريه جيد وطقوس الكتابة سحر الموسيقى والقصّة



يجدر بنا أن نقول منذ البداية إن أندريه جيد خلق لكي يكتب، وقد وعى قدره ككاتب في

وقت مبكر جداً. فقبل أن يبلغ سن العشرين، كان يرى أمام عينيه أعماله الكاملة كأجزاء عديدة من الكتب بصفحات بيضاء عليه أن يملأها. لم يتردد لحظة، أو يفكر في الاتجاه إلى مهنة أخرى ممكنة.

أندريه جيد رجل كتاب، وهو قارئ متحمس كما هو كاتب منتظم، فقد شكل حياته ونظمها كمكتبة، لم تكن الأجزاء المتراكمة فيها سوى حث على الكتابة. إن غزارة قراءاته وتنوعها جعلته طالباً طوال الحياة. وعلى الرغم من المظهر غير المنظم لحياته في أسفارها وتنقلاتها، الذي يتناقض مع التأمل والنضج، فإن أعماله جاءت نتيجة لهذه الحركة المستمرة. فالحركة إيقاعه الطبيعي، وفيها يعيش ويبدع. إن من يكتب في ساعات محددة، وأماكن معينة، وعدداً محدداً من الصفحات كل يوم يشعر بالدهشة،

والغيظ، والحسد أمام هذه الحرية التي يتمتع بها جيد تجاه قيود الكتابة. فحرية الآخر تسبب الحنق أحياناً. وها هو الرجل الذي يسمح لنفسه بالعيش، ويجد فوق ذلك الوسيلة لنشر خمسة عشر جزءاً من الأعمال غير الكاملة، في أوج إبداعه، ستتضاعف عندما تصبح كاملة.

لن نخوض في الجانب المادي الذي سهل لجيد فرصة التعبير بالقلم، ولم يضطره إلى اللجوء إلى مهنة أخرى لكسب العيش. سنكتفي فقط بذكر إيمانه بالكتابة كواجب أو رسالة عليه القيام بها. من المناسب أن نتحدث عن ظروف تأدية هذه الرسالة، على المستوى المعنوي كما على المستوى المادي. يتوجب على الكاتب أن يعيش في ظروف تسمح لنتاجه بالوصول إلى النضوج الكامل. ومنها البحث الذي كان هاجس أندريه جيد طوال حياته، عن مكان يعمل فيه؛ وهو مكان لا يتوخى فيه الراحة أو الرفاهية، بل الانفعال. يلزمه على الأقل شعاع الشمس. نحن نعلم أنه كان يبحث عنها في أفريقية، ويتعجب كيف تمكن فلوبيير من كتابة أعماله في منطقة النورماندي تلك، حيث كان هو يشعر بأنه "يفسد" روحاً وجسداً.

كان جيد، وهو يافع، يظن أن عليه البحث عن خلوة، الأكثر عزلة ما أمكن، لكي "ينفلق على نفسه، كما في برج"، حيث لا شيء يذكر بالمحيط المؤلف. وهو يفكر في لحظة ما أن يحتمي، في باريس، في غرفة منسية. سيحتفظ بعدها بهذه الحاجة (المرضية؟) في البحث عن "البعيد" للكتابة. في وقت لاحق، سيكون ذلك رده على مسألة العزلة الأبدية وأثرها على الكاتب: لا حاجة فعلاً إلى عزلة كاملة. فأينما كان جيد، يجد الوسيلة للقراءة والكتابة. وجزء هام من يومياته كتبه مسنداً الدفتر على ركبتيه.

عرف أندريه جيد فترات عصبية من العجز عن الإبداع، لكن القراءة والموسيقى هما التبع الذي ينهل منه عند الحاجة.

فالقراءة زاده الحقيقي، إذ ظل ينهل من الكتب حتى آخر يوم في حياته، وكان يعود لقراءة أعماله المفضلة، ومنها كتب الأقدمين، إذ كتب في يومياته، بتاريخ ٢ كانون الثاني/يناير ١٩٢٢:

"إن أجود أيام العمل هي تلك التي أبدأها بقراءة كتاب قديم، من هؤلاء الذين يطلق عليهم صفة "كلاسيكيين". صفحة واحدة تكفي، أو نصف صفحة، إذا كنت أقرأها في وضعية ذهنية مناسبة. ليس تعليمياً ما يجب البحث عنه في هذه القراءة، بقدر ما هو نبرة، وهذا النوع من التفريب يتناسب مع الجهد الحاضر، ولا يلغي شيئاً من عجالة اللحظة. هكذا أيضاً أحب أن أنهي نهاري."

أما عن الموسيقى، فنحن نعلم أن جيد كان يمضي ساعات طويلة في العزف، في كوفرفيل، وفي باريس، وحتى في أسفاره، إذ كان يستأجر بيانو في بعض الأحيان. وهذا جزء من الطقوس اللازمة للكتابة. ولكن، مهما كان المكان، يبقى عزف البيانو بالنسبة إلى جيد نشاطاً انعزالياً، لأنه ما إن يعلم أن أحداً يصغي إليه حتى يضعف

عزفه. إن هذه الحاجة إلى العزلة تفهم أكثر عندما تعلم أن جيد يرى في هذا النشاط الموسيقي مراناً، وسيلة لبلوغ نظام صارم يحتاجه في الكتابة. فهو يتمرن أحياناً أكثر من ست ساعات يومياً، "حتى يفقد القدرة على الاستمرار". كتب في ذلك:

"في بعض الأحيان ينتابني الشك، فأتساءل ما إذا كنت أحب إلى هذا الحد، الموسيقى أم دراسة البيانو ذاتها، وإذا كانت تدفعني إليها الحاجة في تطوير شيء ما."

يبدو لنا أن الكتابة، كملاسة أصابع البيانو، تكشف حساسية راحة اليد وتتابعها. فجمال الملاسة في العزف على آلة البيانو، بالنسبة إلى جيد، يتناسب مع الجمال الخطي للكتابة. فهو ينمي الاثنين معاً. وبانعكاسه على الشخص الذي يقوم بالعمل، فإن دراسة البيانو والكتابة تغنيان الشخص وتطور ملكاته. ويعد انعكاس هذا المران جزءاً من إغناء الثقافة الشخصية للكاتب. وتتمرن أصابع اليد في ملاسة البيانو يساعد في مخيلة جيد على استخدام العضو المفضل في الكتابة. وهذا يدل على الأهمية المميزة التي تتمتع بها الساعات التي يقضيها أندريه جيد على البيانو. إن تطوير موهبة العزف على البيانو يتلاءم مع تطوير الكتابة، فيعود الفضل هنا إلى السيدة جيد، والدة الكاتب، التي وجهت ابنها إلى تصور حياته في توافق بين الموسيقى والكتابة، لن يتوقف طوال حياته. نقرأ برنامجاً في أحد الأيام:

"ثلاث ساعات بيانو ساعة تصحيح مسودات" لو لم تمت الحبة..."

ساعة شكسبير
ساعة سانت-بوف
هذه هي وجبتي كل يوم.
عادة تأخذ المراسلات مني حوالي ساعتين..
وأعطي غالباً ست ساعات للرواية.

نصف ساعة أو ساعة تمرين.
ومع الزمن الضائع كله، يبدو نهاري القصير مكتظاً

وعلى الرغم من رغبتني الملحة، لا أتمكن من إعطاء وقت أكثر للعمل. من المهم أن ندرس أيضاً عنصراً يبدو أنه مرتبط بموسيقى البيانو، وهو الطبيعة. فالفرح الذي يشعر به أندريه جيد وهو يعزف شوبان أو دوبوسي متعلق أحياناً بإثارة صورة الطبيعة:

"إنه الفرحة الذي يسيطر على المنظر (...). والابتسامة في المشهد على ضفة الجدول، في السمفونية الرعوية لبيتهوفن. قبل دوبوسي وبعض المؤلفين الموسيقيين الروس، لا أعتقد أن الموسيقى اخترقت هذا الكم من الضوء، وخرير المياه، والرياح، وأوراق الشجر."

ولذا فإن يوميات جيد تعج بذكر أهمية تأمل الطبيعة والنزهات، ودورها في تهيئة المزاج والفكر لعملية الكتابة. وتجربة الطبيعة انعزالية، كالبيانو، تحمل أكبر متعة لشخص الوحيد. كتب في ٨ كانون الثاني/يناير عام ١٩٢٢:

"أعمل هذا الصباح أمام النافذة الثلاثية لحجرة الجلوس، وأنا أراقب عملية البستنة التي تقوم بها العصافير في حديقتي الصغيرة."

وقد يحصل أن يستيقظ أندريه جيد ليلاً، بعد أن نضجت الفكرة، ليكتب: "سهاد مستمر، لم أشعر أبداً بهذا النشاط الذهني. هذه الليلة، لو كانت السكرتيرة بقربي لكتبت ربع كتاب. أحس بأن فكري تتشكل بسهولة ووضوح أكبر مما كانت عليه في السابق."

يمر الكاتب بفترات عصبية يعجز فيها عن الإبداع، وهنا يختلط القلق بالثقة أن كل كتاب سيكتب في وقته عندما ينضج. إن أحد شروط الإبداع أن يعرف الكاتب متى يكتب، ليس مبكراً جداً، ولا متأخراً جداً، كتب يقول:

"أعتقد أن الخطأ الأكبر للأدباء

والفنانين اليوم هو عدم الصبر. فلو كانوا يعرفون الانتظار لكان أتيح للموضوع أن يتشكل بهدوء في أذهانهم."

على الرغم من تنوع كتابات أندريه جيد وغناها، نجد فيها انسجاماً ونضجاً. لاشيء كتب قبل أوانه، لاشيء في استعجال، ما عدا النهايات، التي

يسرعها بإرادته. واليوميات تؤكد ذلك، وهي بالتعريف مرتبطة بالزمن، وتساعد على الهروب منه وتحديه. فقد سمح له الزمن بأن يأخذ الوقت اللازم للكتابة. أليس جان جيروودو من قال: "لا يحترم الوقت ما صنع من دونه؟" لكنه بودلير، على أية حال من أقر "بالفضائل العملية لأوقات الفراغ

من أجل الخلود."

المقتبسات كلها من كتاب أندريه جيد، اليوميات، الجزء الأول، ١٨٨٩-١٩٢٩. لا بلياد، دار جاليمار للنشر، باريس، ١٩٥٢. (والمرجع باللفظة الفرنسية، قمنا بترجمة المقبوسات منه إلى اللغة العربية لهذا البحث) ■

محمد اشويكة (قاص، أستاذ الفلسفة، مراكش، المغرب)

الكتابة طقس الطقوس

أو طقس هدم دون فؤوس

الأمر كذلك بالنسبة لفعل الكتابة اليوم؟ هل استطاعت البشرية إنتاج طقوس مغايرة بعدما هدمت الطقوس القديمة؟ هل كشفت التقنية الحديثة عورة الكواليس القديمة أم أنها أدخلت الإنسان في طقوس أكثر تعقيداً؟ هل كاتب اليوم هو كاتب الأمس؟

من الواضح جداً أن هذه الإشكاليات تحتاج إلى كتب بعينها قصد إيضاحها... يتقاطع في تشكيلها السوسولوجي والتكنولوجي والأنثروبولوجي والتولوجي... لكن أهميتها — في نظري — تكمن في طابعها المخلخل لبعض طقوسنا الروتينية اليومية التي جعلت الإنسان يعيش وهو يعيد نفسه بشكل يذكّر بالطقوس البدائية للإنسانية. إن فعل الكتابة فعل نفسي واجتماعي، وبالتالي فهو يخضع لمنطق المزاج والحركة.

-٣-

للكتابة طقوس... ليس للكتابة طقوس... الكتابة طقس...

هل تتمثل طقوس الكتابة في الاستعدادات والممارسات التي تقوم بها الذات الكاتبة قبل مباشرة عملية الكتابة كفعل إنساني أم تتجلى في طقوس التحريم والتقديس والتدنيس المتبنية على التفاضل (المنوع/المرغوب؛ المقدس/المدنس...)؟ هل الكاتب يكتب دائماً أم أن الانشغال بالكتابة طقس أقسى من عملية الكتابة ذاتها؟ ما

"لتعديلات" معرفية متعددة أبعدته عن متاريس الغيب وأدخلته إلى دوامات الموضوعية حيث لم يعد الكاتب محاطاً بالأسرار...

قبل الشروع في الحديث عن طقس أو طقوس الكتابة يتبين لي أننا أمام إشكاليات يحيلنا عليها المفهوم ذاته، فهو بمثابة الإشارة بالنسبة للكلام، إن لم نقل إنه إشارة في حد ذاته؛ تتمظهر في زمان عابر وعارض يتعارض مع أي ثبوت مكاني، فكل ممارس يتماهى مع طقوسه...

-٢-

قديمًا كانت الكتابة ملفوفة بطابع ميثولوجي وسحري وميتافيزيقي... كان للشاعر ملهمة أو جنية أو إله أو ربة؛ وكان الكاهن أو العراف أو الساحر يشتغل وسط جو متخم بالممارسات الطقوسية وملفوف بالعوالم الغريبة والكواليس المتعددة... حيث كان فعل الممارسة الرمزية (سحر، كتابة، حكي...) يدخل في نطاق الطلاسم غير المتاحة للجميع، عالم مغلق من الممارسات الملفوفة بالقداسة، كان هؤلاء يحتكرون الفعل والقول ويروجون لمقولة التدرج، يعتبرون ذلك ملكاً مقدساً، كما أن المشتغلين بذلك يعتبرون الآخرين مجرد "مستهلكين رمزيين" لا يستطيعون الارتقاء إلى عالمهم المقدس أو لا يريدونهم معرفة ذلك... فهل

-١-

هل الحديث عن طقس الكتابة يرمي بصاحبه في متاهة مفهوم ينم بين



جفون المجموعات ذات الطابع الروحي أو الديني الخالص؟ للمفهوم فخاخه ومتاهاته التي لا تنفصل عنه... فهل سيجرنا الحديث عن الطقوس في مجال الكتابة إلى ولوج هذه العوالم بطريقة لاشعورية سيما وأن الروحي يشكل جزءاً من الأنا الجمعي للمثقف العربي، يستدعيه سواء كان رافضاً أو مؤمناً؟

يشير مفهوم الطقس في المعاجم المتخصصة وغير المتخصصة إلى مجموع الممارسات التقليدية السرية التي تقوم بها الجماعات الدينية. كما يشير إلى الممارسات السرية عند الشعوب أو أي إشارة خاصة يقوم بها أتباع ديانة معينة كطقوس السلام التي تختلف من ثقافة إلى أخرى ونعني به أيضاً كل ممارسة منتظمة وقارة كمجموعة العادات وغيرها... تشكل الكتابة بمعناها المعاصر، قطيعة جذرية مع بعض أنماط الكتابة أو فنون القول القديمة، كما أن مفهوم الكاتب اليوم، قد خضع بدوره

الفرق بين فعل الكتابة وفعل القراءة؟
ألا يكون النص المكتوب بداية لعملية
تأليف قد لا تكون بالضرورة مكتوبة؟
إن عملية القراءة فعل نفسي تفاعلي،
فالقارئ يؤلف حين يقرأ.

إن فعل التحضير للكتابة طقس لأنه
يتميز بالثبات، فمهما تغيرت الظروف
لا بد أن الكاتب يحضر لممارسة هذا
الفعل ولو في أبسط الحثيات (البحث
عن القلم، الورق... إشمال الحاسوب
وتحضير البرنامج المناسب...). كل
ذلك يعبر عن استعداد ملموس
وواقعي... أما عمليات الحذف
والتشطيب والتعديل، تمزيق الورق
 وإعادة القراءة... فضلاً عن المخاض
الذي تأتي فيه الفكرة: قد تصاحبني
الفكرة زمناً طويلاً، قد أكتبها ولا
أكتبها، تدور في ذهني، تسافر معي،
تحاصرني، تسكنني وتتقل معي،
تزاحمني أينما حللت... في بعض
الأحيان أستيقظ لأكتب جزءاً من قصة
أو لأغير مسارها، نهايتها أو بدايتها، أو
أعدم أحد شخصياتها... إذا قبضت
عليها أقطفها وأضعها في مزهرية
ذاكرتي المكتوبة أما الفكرة المنفلتة
فسأقطفها حين يصل أوانها...

-٤-

عندما يقوم الكاتب بتتقيح مسوداته
أو تعديلها... ألا يعدل ذاته؟ ألا يلغي
ذاته؟ ألا يصبح القلم هنا بمنزلة
السيف الذي يقتل به نفسه ويبعث فيها
الروح من جديد؟ أليست تلك الخدوش
التي يضعها على الورقة هي خدوش
على الجسد، وبالتالي فهي وشم يسم
به نفسه؟

الطقوس مرتعها الجسد: هو
وسيلتها ومنطلقها، يتمهاها معها،
يتحمل نتائجها...

-٥-

يتجلى أن مظاهر طقوس الكتابة
متعددة، ولا تختلف عن كثير من بعض
الممارسات السوسيو-أنثروبولوجية
الأخرى... نرصد من بين هذه الطقوس
ما يلي:

- يشكل مكان الكتابة (مكتب،
مقهى، حانة، خلاء...) كل صفات
الاحتفاء والقداسة والطهرانية... أو
العكس بالنسبة لبعض الكتاب...

- تعد حفلات توقيع الكتب
والقراءات والاهدآت والنقاشات
المتبادلة وجهاً آخر للعبة الطقوسية
المرتبطة بالكتابة... خاصة وأن
المكان المخصص لهذا الفعل يتم
تحضيره بطريقة طقوسية (ورود،
ميكروفون، إضاءة، منصة،
ملصقات...).

- يستعد الكاتب المحتفى به
مسبقاً للقاءات الثقافية (لباس،
أناقة، التقاط صور مع المعجبين
والمهتمين والشامتين، لقاءات
صحافية، بورترهات منتقاة...).
إن كل هذه الممارسات الرمزية تشبه
القداس الديني أو حفلات الزواج
والختان أو غيرها من المظاهر
الغارقة في القداسة...

-٦-

قد يختار الكاتب مكاناً معيناً
للكتابة أو زمناً محدداً كذلك، فهل
هذا اختيار طقوسي؟ وهل تترك
الفكرة الوقت الكافي لتدبر شأنه؟
ماذا يكتب الكاتب؟ ألا يكتب عن
طقوس بعينها؟

الكاتب في الأصل لا يكتب إلا
عن الطقوس، عندما يكتب الكاتب
عن قيمة ما: يصف ما يرى، يحلل
ما يسمع... ينطلق من حواسه
وعقله وحده... أليست لكل هذه
المصادر المعرفية طقوسها الخاصة؟
مثلاً، لكي تتذوق البشرية الطعام،
مرت عبر طقوس متعددة: أكلت
المطبوخ والنبيذ، الحلال والحرام،
الحلو والمر، المملح والمخلل... إن
الكاتب (بمعناه الشاسع) يعيد
تشكيل تلك الطقوس من جديد،
وأثناء تلك العملية يمارس طقوساً
ويهدم طقوساً ويؤسس لأخرى...
الكتابة طقس الطقوس... طقس
الهدم والبناء دون فؤوس... ■

د. فاروق موسى (فلسطين)

طقوسهم وطقوسي... تأتي جنية الشعر لا شـيـطانه



يبدو لي أن
"الطقوس"
كما يسميها
الكثيرون أو
المبادئ
المنتهجة أو
السلوك
الكتابي -

كما أرى - فيها ما يشي بالمضمون، وإذا
كان الأسلوب هو الكاتب كما يرى
(بوفون) فلا بدع إن لاحظنا أن الشكل
حتى الخارج عن النص أو السابق له، له
علاقة ما بالفحوى أو بصاحبه.

وقد ألف س. ر. مارتين كتابه "في
تجربة الكتابة" (ترجمة: تحرير
السماوي)، فعرفنا على بعض السلوك
الكتابي لدى المبدعين، فسيمنون مثلاً
يصحو من السادسة صباحاً ويحضر
لنفسه القهوة، يأخذ فنجاناً يومياً إلى
غرفة عمله... الستائر تظل مسدلة،
فهو يحب العمل تحت المصابيح
الكهربائية. سيمنون كان يعمل لمدة
ثلاث ساعات يومياً - أي أنه في
التاسعة صباحاً يكون قد أكمل ما
يقارب العشرين صفحة دونما
استراحة، وتستمر طباعته كطلاقات
الرشاش، ويطلع نسختين من كل
صفحة خوفاً من أن تضيع إحدى
أوراقه... في فترات الاستراحة لا يقوم
بأي عمل (ص ٩٢). أما أجاثا كريستي
ففي الحمام تأتيها أفضل الأفكار كما
قالت، كانت تجلس في البانيو ساعات
طوالاً حتى تجد القصة الملائمة،
وتضيف: "لا أستطيع وضع التصاميم
إلا في الرياح الممطرة، أما إذا أشرقت



الشمس سيكون أحب شيء إلى نفسي هو الجلوس في الحديقة. وفي الأيام العشرة قبل الأخيرة قبل البدء في الكتابة أحتاج لتركيز محكم. عليّ أن أظل وحدي دون ضيوف ودون تلفون ورسائل" (ص ١٠٨).

ولم يكن همغواي يستعمل المكتبة لعمله، بل كان يعمل في "البرج الأبيض" المطل على العاصمة هافانا (ص ١٢) - الأمر الذي يذكّرنا بميخائيل نعيمة و"الشخروب" في أعلى بسكنتا.

والانضباط الصارم وجدناه لدى ألبرتو مورافيا، فيقول: "منذ فترة طويلة جداً وأنا أكتب كل صباح بالطريقة نفسها التي أنام فيها وأكل يومياً. لقد أصبحت الكتابة جزءاً عضوياً في إيقاعي البيولوجي..."

ولا بد من الإشارة كذلك إلى مقال كتبه صالح علماني في صحيفة تشرين السورية ٢٨/٥/٢٠٠٢، حيث استعرض كتاب "عندما تأتي ربات الإلهام" للمؤلفين الإسبانين راؤول كريماديس وأنخل إستيبان. أما الأول فقد كان أستاذاً للأدب الإسباني والأمريكي اللاتيني في جامعات مختلفة، وحرر مقالات أدبية ونقدية في صحف كثيرة. وأما الآخر فهو أستاذ الأدب الأمريكي في جامعة غرناطة. وهذا الكتاب يدرس عادات ستة عشر أديباً في ستة عشر فصلاً، نحو: ألبرتي، نيرودا، بورخيس وأوكتافيو باث وإدواردز... الخ.

فبورخيس - مثلاً - كان يغتسل في الصباح الباكر في حوض الاستحمام ليستغرق في التأمل، وليناقش الحلم الذي حلمه الليلة الفائتة، وليدرس إن كانت فكرة الحلم تنفعه في صياغة أدبية ما، فإذا اهتدى إلى البداية والنهاية لم تكن لديه صعوبة في استمرار معالجته النص.

يقول علاء طاهر في كتابه الخوف من الكتابة (ص ٦٠) أن في نصوصه تجد المرايا، التيه، النمر، الأنهار

المدارية، مدن غريبة.....

ومن الجدير أن نذكر أن ماركيز كان يؤمن بأن الأزهار الصفراء على منضدته تجلب له الحظ، وقد ذكر أنه يستهلك مئات الأوراق حتى يستخلص قصة في اثنتي عشرة صفحة.

أما الحديث عن يوسا وانضباطه ودقته فيذكرنا بنجيب محفوظ الذي كان يمر في وقت محدد في أثناء تجواله في القاهرة، فتضبط الساعة حسب مروره بذات المكان. ولكن المفاجئ في سلوك يوسا الأدبي أنه كان يكتب وأمامه دمي لأفراس النهر.

ولم يعيش بروسست مع نساء، بل عاش مع سائقه الخاص الذي كان يصحبه بسيارته إلى تلك الحفلات الليلية التي لا تنتهي، فبروسست كان ينام طيلة النهار، ثم يخرج ليلاً متوجهاً إلى صالون أرستقراطي تجري فيه حفلات الكوكتيل، لذا كانت رواية البحث عن زمن ضائع تتصف بمناخ هذه الحياة الغريبة. (انظر كتاب: علاء طاهر: الخوف من الكتابة).

وإذا عدنا إلى أدبنا، وطالعنا في العمدة لابن رشيق فسنجد أنه أفرد للشعراء العرب الضروب التي بها يستدعى الشعر، فكثير عزة كان يطوف في الرياض المشعبة، بينما كان الفرزدق يركب ناقته، ويطوف منعزلاً في شعاب الجبال ويطون الأودية والأماكن الخرية. وأما جرير فكان يشعل سراجيه ويعتزل، وربما علا السطح وغطى رأسه رغبة في الخلوة، بينما ذو الرمة كان يخلو لتذكر الأحباب (انظر نماذج أخرى في العمدة ج ١، ص ١٨٠).

وكنتم قد قرأت أن شاعرنا شوقي كان يكتب في المقاهي وعلى أوراق علبة التبغ، وكان يترنم في شعره قبل أن يكتبه، وذلك في تجواله على شاطئ النيل، وأن نزار قباني كان لا يستخدم إلا الورق الملون في كتابته، وكان هناك من الشعراء (عزيز أباظة وسواه) يرتدي أبهى ملابس وأفخمها....

وكأنه سيلاقى عروسه. وقد تعرفت إلى أديب - لا يحب أن أذكر اسمه - من الذين يُعدّون للكتابة عدتها، فيرتب الطاولة والأقلام والورق، ويحضر القهوة، ويستمع إلى الموسيقى الكلاسيكية.

ونحن بالطبع لا نستطيع أن نصل بين خط السلوك وفحوى النص تماماً، ولكن ذلك يحتاج إلى دراسة متأنية ومسؤولة، والافتراض هو أن ثمة علاقة ما - كما أشرت - وسأحاول أن أبين ذلك من خلال سلوكي الشخصي (وعذراً لأنني أذكر نفسي بين عظماء أنا تلميذ لهم، فقد طلب مني - أصلاً - أن أكتب هنا عن سلوكي أو طقوسي الشخصية):

إن النظام والانضباط والدقة أهم ما أهتم به، والصدق مع النفس هو العمود الفقري لكتابتي، فإذا ورد القصيدة وكنت سائماً كتبت بعض أبياتها وأنا أقود سيارتي، وإن كنت على فراشي ليلاً فإنني أدون الوارد والنور مُطفاً (خشية من تعكير الصفو على العائلة)، وإن أطلت الفكرة أو الومضة أو الإشرقة لجأت إلى الهدوء لأتابع ما أحسه ويختلج في مشاعري وفكري.

لماذا أقول "الصدق" وهو وصف أكثر منه سلوكاً؟

السبب - أنني أحاول أن أتهرب من هذا الخاطر أو الكتابة بسبب كثرة انهماكاتي، وحيي للقراءة الذي لا يكاد يفسح لي مجالاً، وبسبب يأس مستور من عدم جدوى الكتابة، وبسبب التساؤل الملح: ومن يقرأ هذا الكلام؟ ولكني لا أجد مناصاً، فالكتابة ليست ترفاً لدي، والصدق يستلزم أن أكون إياي.

أقرأ بصوت عال كل ما أكتبه، وفي قراءتي يتبين لي إيقاع الشعر بتلقائية، وألاحظ كيف يرتفع صوتي وينخفض مع وتيرة دمي. بعض قصائدي كانت تأتي إثباتاً لمقولة ووردزورث إن الشعر "فيضان تلقائي" - spontaneous overflow.

فتولد القصيدة كاملة دون أن أغير فيها حرفاً - على سبيل المثال: "ند في أضرحه عراقية" التي كتبتها والدعمة ترف على مآقي. أما القصائد التي أقرأها على نفسي بإلقائي المتفاعل فقد أجد فيها كلمة بحاجة إلى تغيير، أو أن هناك معنى جديراً بي أن أتوسع فيه أو أختزله، فأفعل ذلك أسوة بـ "عبيد الشعر" الذين اشتهروا في الجاهلية بسلوكهم الكتابي الذي كان يمتحن الجملة الشعرية مرة بعد مرة، قراءة بعد أخرى، وأمام هذا وذاك (زهير في حولياته، عبيد بن الأبرص، الحطيئة وعدي بن زيد...)

ولعل في هذا إيجاباً - أيضاً إذ أن الشاعر لا يعتبر كلماته كملاً مطلقاً، وقد توصل إلى ذلك لاحقاً العماد الأصفهاني الذي رأى في التغيير دلالة على "استيلاء النقص على جملة البشر". أما كيف تولد قصيدتي، فالأمر

يتعلق بما شحنت به، أو عبّئت فيه أشجاني وأحلامي وعاطفتي. تأتيني جنية الشعر (ولا أقول شيطانه، ولعل هذه الفتاعة خاصة بي لم أسمع أن أحداً سبقني فيها من العرب، ولا شك أن هناك تأثيراً من الغرب فهي مستقاة من الموزا) فأتبعها بلباسها المغربي الشفاف. هل الصورة أوشكت أن تكون جنسية؟ إذن فاسمعوا ما أقول:

انحنت لي قليلاً

فبدا تكوّر نهديها

فرمقت الزغب الأبيض.

في شهوه

ومضينا في الـ كلام

وفي الـ قصيده

عندما أختتم قصيدتي أحب أن أقرأها أولاً على رفيقتي (تسمي نفسها "الأذن الأولى") هي تسمع، وأنا أقرأ وأراقب تعابير وجهها، ثم أستمع إلى تعليقها، ولكنني مع ذلك ولتعدرنني - لا أنقيد به.

أما كتابتي النقدية والبحثية فهي

من قبيل القصيدة، فأنا معنيّ مثلاً بفكرة أو بنص أو بأديب أحب أن أعرف به، أو مبدأ شعري أو فكري... أقرأ أولاً ماذا كتب في موضوعتي، وأعطي كل ذي حق حقه، فلا أسرق من هذا وأنتحل، أو أنكر على ذاك فضله، فقد جعلت رائدي الصدق - كما قلت -، وفي ذلك اتصال مع ضرورة الكتابة في عصر يتكرر للكاتب والكتابة.

أبحث عن متلق يستمع إلي وأشترط فيه (في قرارة نفسي دون الإفصاح عن ذلك) أن يقدر جهدي، فلا يتوقف لدى الملاحظة التي لا تروق له، وينسى أن الأذن تسمن ويهوى الثناء مبرز ومقصر.

شروط كتابتي أن يكون هدوء حولي لأركز فكري، وأغوص في أعماقها شعراً ونثراً.

فهل هذا الصدق وهذا الهدوء وهذه الدقة تتمكس في كتابتي؟ أدع الجواب للمتلقى. ■

صدوق نورالدين (المغرب)

بحثاً عن خيط أبيض طقوس القراءة عندي أقوى من الكتابة

كتبته على جهاز كومبيوتر صغير غير متطور، له طاقات محدودة، ما دمت أفضل التدوين والحفظ..

منذ ١٩٨٤، سنة إصدار كتابي النقدي الأول "حدود النص الأدبي"، عملت على الاشتغال داخل فضاء المقاهي كما أسلفت.. أصل المفهـ مبكراً، وأجلس في ذات المكان، علماً بأن العاملين بالمقهى يعرفونني، مثلما باتوا يعرفون ما أشربه، حيث تطالعهم صورتي أحياناً على شاشة التلفاز..

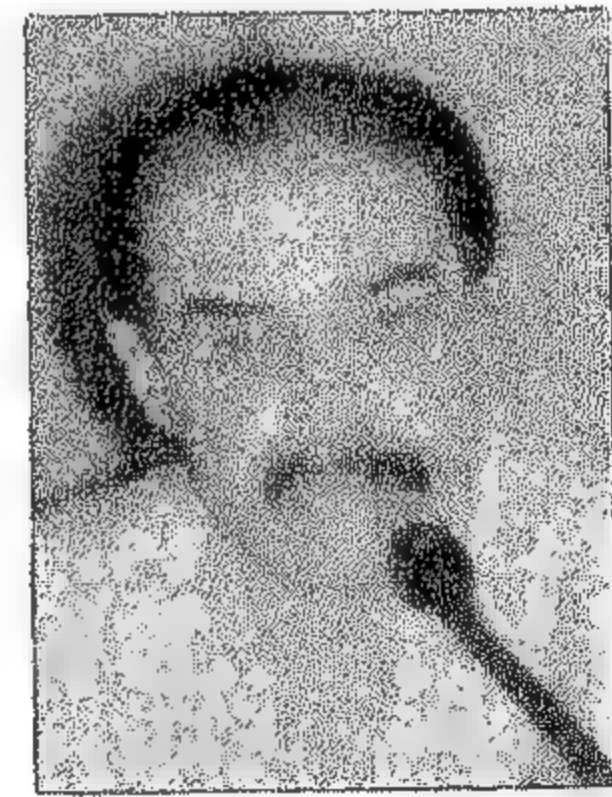
وفي حالات أعمل على تغيير الفضاء نحو مقهى آخر، لأنني أرى في ذلك متنفساً، ثم أستكمل ما كنت بدأت به..

أعمل باستمرار على النقد.. وفي حالات يأخذ مني الإبداع حظه..

موسيقى الليل، ولكنني.. اخترت الانغماس في الخيط الأبيض منذ الانبثاق الأولى.. ذلك أنني أعتبر اليقظة المبكرة البديل الحق لما ضاع ليلاً..

أبدأ الكتابة في الساعات الأولى من النهار، قد أستغرق ثلاث ساعات إلى أربع، لأجد نفسي مطارداً بالوقت وليس الزمن.. وقت خروج ابني من الصف الدراسي، ووقت التحاقني بالعمل حيث أشتغل مدرساً..

إنني أفضل التسويد وليس الكتابة المباشرة.. ذلك أني أكتب وأعيد قراءة ما كتبته منذ البداية، حيث التشذيب والحذف يأخذ بدوره وقتاً.. أما إذا كان المساء فارغاً، فإنني أعمل على رقع ما



يمكن القول بداية، بأنني لا أملك طقوساً على مستوى الكتابة والتأليف.. ذلك أنني

أكتب حيثما أتاحت لي الظروف، ولئن كان الأغلب، تحقق فعل الكتابة داخل فضاء المقاهي، على الرغم مما يسمها من لفظ وضجيج على السواء..

إنني من الكائنات النهارية، ولا علاقة تربطني بالليل.. أعرف مطلق المعرفة إيقاع الصمت الذي يسم

د. بوشوشة بن جمعة (قونس)

أحلام مستغامي وطقوس الكتابة

"أنا في حالة شهوة دائمة"

يحمل المؤشرات الدالة على الصيرورة، تقول في حوار أجري معها: "الكتابة جزء من كياني"، وهو ما يقرن فعل الكتابة الروائية لديها بالسمة النرجسية، حيث يتخذ من الذات: المنطلق، والمدار، والمدي، وهو ما تعترف به في شكل مكاشفة، في قولها في شهادة نشرت لها بأخبار الأدب "إننا نكتب بالدرجة الأولى لأنفسنا فالكتابة مشروع شخصي، ورحلة لا يقوم بها المسافر إلا وحده، لسبب وحده معني به".

إن الكتابة من منظور أحلام مستغامي حالة ابداعية خاصة، ومختلفة، ترد في نصوصها الروائية مقترنة بعدد من عناصر الكيان في علاقته بالذات والآخر والوجود، كالذاكرة، والحب، والوطن، والحياة، والقدر، وجميعها يتعالق مع فعل الكتابة ليشكل طقوسه، ويرسم مناخاته، ويبلور المفيد من سماته الفكرية والجمالية، وفعلًا يتيح للذات أن تتمرر وليكيان أن يتطهر، وللعقل أن يصير جنونا، تقول في حوار معها لمجلة الاختلاف: "أنا امرأة مجنونة، وأزداد جنونا في حضرة الورق".

ثم إنها تعدّ الكتابة أدواتها للوعي بذاتها والوعي بالآخر: الرجل / المجتمع / العالم وسبيلها إلى اكتشاف هويتها وتبرير وجودها، ومن ثمّة فهي رحلة بحث دائم عن هويتها أنشئ في علاقتها بذاتها / والآخر على حدّ سواء، تقول: "ما زلت أبحث خلال كتاباتي عن قيمة حياتي، ومعنى ما عشته.. ثم تشبه طقس الكتابة بطقوس العشق وقد أدرك مدى الشهوة، ومنتهى المتعة في قولها: أنا في حالة شهوة دائمة، أشتهي نصًا، أشتهي شخصًا، أشتهي حالة، أشتهي مدينة لا أعرفها، كل هذه الأشياء تجعلني أكتب". كما يتماهى طقس الكتابة مع طقوس الجنس في حال ارغام الجسد على الاستجابة / الاغصاب، وذلك عند تعامل الكاتبة مع بياض الورقة بكثير من العنف دليلًا على العنفوان، تقول: "فلا يمكن إلا أن



تمتلك الكتابة الابداعية طقوسها الخاصة التي تجعل منها فعلا خلّاقا يتوقّر على

العلامات الدالة على اختلافه عن السائد من أشكال ممارسة الوجود، ويندرج الحديث عن / و في طقوس الكتابة الروائية لدى أحلام مستغامي، ضمن حضور ثيمة الكتابة شاغلا فكريا، وتشكيلا جماليا في ثلاثيتها: ذاكرة الجسد وفوضى الحواس، وعابر سرير. وهو حضور يكشف عمّا تمتلكه هذه الكتابة من وعي نظري بشروط الجنس الروائي، وعن تداخل الخطابين النقدي والروائي في ممارستها لهذا النوع من الابداع الأدبي / السرد.

فهي تدرك الكتابة طقسا حميما إلى المدي، وذاتيا إلى الأقصي، يبقى "وليد أحاسيس ودوافع لا شعورية" (عابر سرير، ص ٧٢)، ومن ثمّة لا يمكن أن يمارس في نظرها - إلا في فضاءات خاصّة، مما يعلّل اندهاشها ممّن يمارسونه في أماكن عامّة، تلونها مناخات المؤلف، تقول: "لم أكن أفهم يوما كيف يكون بإمكان البعض أن يكتب هكذا في مقهى أو في قطار دون أي اعتبار لحميمية الكتابة. أن تجلس لتكتب في مكان علني، كأن تمارس الحب على وقع أزيز سرير معدني، وبإمكان الجميع أن يتابعوا عن بعد كلّ أوضاعك النفسية، وتقلباتك المزاجية أمام ورقة" (فوضى الحواس ص ٦٥). وتعلّل تصوّرها هذا بما تضيفه على الكتابة من بعد وجودي يجعلها تكون فعلا مشتقا من المكان، وخطاب نبوءة

أعماله النقدية مستوحاة من قراءاتي في القصة والرواية والنقد نفسه والفكر.. من ثم فإنني أحاول الاشتغال على ما لم يتم الاهتمام به، إذ مهما تأجلت عملية نشره، فإنه لا يفقد قيمته..

إنني أفضل النشر في المنابر القوية، في الواجهة.. وأما الظلال فمتروكة لغيري ممن ينتمون لـ: "نقابات" الكتبة وليس الكتاب..

قد تسألني ومتى تقرأ؟

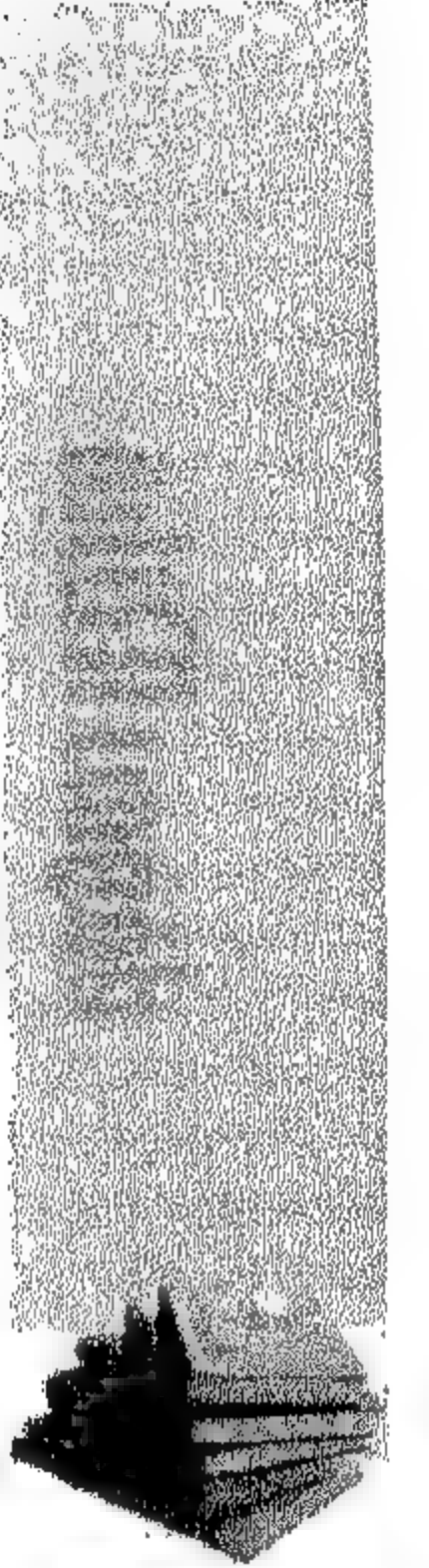
إن طقوس القراءة عندي أقوى من الكتابة.. وأعترف في هذا المقام بأن جميع الأعمال التي كتبت عنها قرأتها مرة واحدة.. ذلك أن القراءة لدي بطيئة جدا.. ثم إنني أنتقي ما أقرأه بحكم عامل الزمن..

بل إنني ندمت على سنوات قضيتها أقرأ تضاهاات من الإبداع المغربي المسمى بالحديث، كان يمكن استغلالها في التعرف على الآداب العالمية..

أقرأ ليلا، وفي حالات الفراغ من الكتابة نهارا.. قد يستغرق الكتاب بين يدي شهرا إذا كان ممتعا وأربعة أيام أحيانا..

أفضل القهوة السوداء أثناء الكتابة، حيث لا أتجاوز فنجانا واحدا إلى اثنين.. تماما مثلما أفضل المشي طويلا لأنه يهينني راحة على مقعد الكتابة منعزلا وغريبا..

أجدني بعد كل تأليف شبه عاطل، وأبحث عن بذرة، عن نواة أخرى للكتابة والتأليف، لتبدأ مجددا ذات الطقوس، إلى نهاية الجسد.. ■



د. العادل خضر (تونس)

الكتابة والطقوس

"كأن إلهًا غَضًا يرقص في قلبي"

(محمد بالعربي الجلاصي)



لا تحتاج
الكتابة إلى
طقس خاص
ولا إلى إعداد
ولا إلى
استعداد من
أي نوع كان.
فالكتابة هي

فعل تنقلب فيه الأفكار والآحاسيس من حال إلى حال. تكون في الحال الأولى في الذهن، وفي الحال الثانية على الورق. فالكتابة هي العمل الذي يجعل الفكر حبرا على ورق، أو متجليا على شاشة الحاسوب. فهي هذا الصنيع الذي يقلب أحوالنا الذهنية إلى رموز خطية حتى تصبح قابلة للتداول في سوق المبادلات الثقافي. فليست الكتابة بهذا التصور تمثيلا للفكر وإنما إبداع له.

هذا التصور الذي يجرد الكتابة من هالتها المقدسة وكل طقوس، ويجعلها مجرد عمل ككل الأعمال البشرية لم ينشأ من عدم، لأنه نتاج تحولات عميقة جدت في أبنية الثقافة التقنية، منذ أن عرف الإنسان الكتابة، ثم الطباعة والثورة الرقمية في مجال الاتصالات. وقد جعلت هذه التحولات العالم يفقد شيئا فشيئا سحره القديم، وتتزع منه قداسته فلم يبق من جرأ ذلك الفقدان مكان للألوهة. ولا يعني ذلك بالضرورة الكفر والإلحاد، وإنما وضعية مختلفة عما عهدناه من قبل، أضحت فيها الفرد، هذا الأنا المفكر، معوضا للإله وبديلا له بوصفه أساسا لكل شيء.

وإذا كانت الطقوس في الأصل مرتبطة بالمقدس وجسد الآلهة، أي

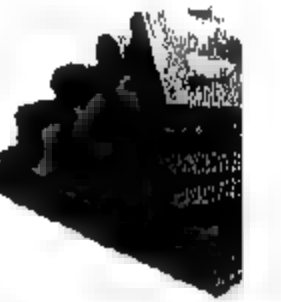
نكون عنيفين مع الورقة لأن الكتابة حالة اغتصاب دائم بالنسبة لي، لا بد من كثير من السطوة، لا بد من السيطرة على الورقة، لا يمكنني أن أكتب إذا لم أكن في حالة عنف وشراسة، شراسة أمارسها لأنني لا أملك سلاحا غيرها، من حسن حظي أنني لا أملك شيئا آخر أكثر تدميرا من الكتابة، أنا لا أكتب لأهادن الورق."

فالكتابة، في ضوء هذه الرؤية، طقس يورط صاحبه، وهو لينشئ نصه يذهب به "من سؤال إلى آخر وفجأة تجد نفسك، وقد وضعت اصبعك على الجرح وأنت لا تدري أنك قد وضعت يدك على هذا الألم الكبير وهذه هي الرواية".

كل هذا يجعل من طقوس الكتابة الروائية لدى أحلام مستغانمي، طقوسيتها تسمها الصيرورة، باعتبار أنها لا تتم على أرض ثابتة بل هي تجسيد "لحالة ارتحال دائم بين الأسئلة وانتهالك دائم لمنطق الاجوبة، واحتمال مفتوح على التعدي النصي الذي يفضي بالكتابة إلى أسئلة شاسعة ومخيفة في أجوبتها، ليس أقلها، لماذا تكتب؟ ولماذا تكتب؟ وهو ما يعلل رؤية الكتابة لقيمة ممارسة طقوس الكتابة الروائية في ذاتها، لا في مقاصد أخرى خارجها، تقول "إن المهم في كل ما نكتب هو ما نكتبه لا غير. الكتابة هي الادب، وهي التي ستبقى، وأما الذين كتبنا عنهم فهم حادثة سير، أناس توقفنا أمامهم ذات يوم لسبب أو لآخر ثم واصلنا الطريق معهم أو دونهم" ذاكرة الجسد (ص ١٢٥).

صنمها الملطخ بدماء الأضاحي العابق بعطر البخور، فإن تلك الطقوس كانت الدليل الوحيد على ألوهية الآلهة، أي على حضورها في العالم. ولعل أكثر الناس ارتباطا بتلك الطقوس ملاك الحقيقة، ممن منحوا هبة الاستبصار، والاطلاع على الغيب، ومعرفة ما كان وما يكون وما سيكون. من هؤلاء نجد الشاعر والكاهن والحكم في العوالم القديمة كالعالم الإغريقي القديم والعالم العربي (في الجاهلية الأولى والأخيرة). ولا هائدة في استعراض الأدوار التي اضطلع بها هؤلاء في ترسيخ الديانة المحلية على شاكلة طقوس وممارسات تعبدية، كالأضاحي والتذوق وطقوس الحج والاستمطار وغيرها.

كانت هذه الطقوس تجري بما سميها في بعض بحوثنا بالعبارة النبوتية، وهي عبارة يجريها الكاهن بالسجع والشاعر بالشعر، وميزتها أنها مؤثرة في الوجود طبيعة وإنسانا. فهي تستنزل الأمطار وتشل حركة المدو في الحروب. وهي أيضا عبارة غير متيسرة إلا للأصفياء ممن كانوا قادرين على الاتصال بعالم الغيب وكائناته اللامرئية كالجن والشياطين. وهي أيضا عبارة لا تكتسب إلا بتقنيات سرية كالطرق المريدية أو الانخطافية. وهي عبارة باهظة ثمنها أحيانا بصر العين أو العقم، ولكنها عنيفة ترعد قائلها. فقد كانت كنية الكاهن العربي عمرو بن جعيد الأفلح، وهي كنية ذات أصول سومرية منتشرة في العالم السامي تدل على الرعدة والنفضة. كل هذه المعطيات تدل على أن العبارة النبوتية في العالم القديم بصفة عامة هي قول مقدس يستمد قداسته من طقوسيته القوية بوصفها الأساس المكين الذي ينهض عليه



الحضور الإلهي، أو ألوهية الآلهة في العالم.

من كبير المفارقات أن نتحدث عن الكتابة والطقوس، لأن الكتابة في اعتقادي هي عنصر دنيوي قد نقل المقدس خارج المعبد والحرم، وخارج دائرة الدين. صحيح أن الكتابة منذ ظهورها الهيروغليفية قد كانت وثيقة الصلة بالمعابد والآلهة، إلا أنه ينبغي أن لا ننسى أن ظهورها قد ارتبط في الآن نفسه بظهور الإله الواحد وأشكال الديانات التوحيدية الأولى. ومع الكتابة الصوتية، أصبح الإلهي لا مرئيًا، وذا وجود شبحي، يرى ولا يرى. وبفضل هذا الحضور اللامرئي صارت الكتابة والكتاب الدليل الباقي على أثر ذلك الحضور. فالكتابة هي بنت الغياب الإلهي. وهو ما يعني في الوقت ذاته أن الحضور الإلهي في الصنم، خاصة في الديانات المحلية لا الكونية، هو نقي لإمكان الكتابة والكتاب. ويمكن بالاستتباع أن نقول إن كل طقوسية ينهض عليها الحضور الإلهي هي بالضرورة نقي للكتابة والكتاب. فالكتابة والطقوس وجهان يتنازعان حضور الإلهي وغيابه. فالكتابة والله اللامرئي العظيم سيان، والطقوس وحضور جسد الألوهة شيء واحد.

إذا سلمنا بهذه المعطيات أضحت الحديث عن طقوس الكتابة أمرا من قبيل المتناقضات إلا إذا تراخينا واعتبرنا أن استعداد المؤلف وتهيؤ النفس للكتابة دخلا في باب الطقوس. وبهذا التأويل نضغ المفهوم من محتواه، ونعمل على إضفاء القداسة على عمل (أي الكتابة) هو في الأصل عمل لا قداسة فيه. علينا أن نتذكر أن إله الكتابة تحوت، أو تووت كما نقل اسمه في محاوره الفيدروس الأفلاطونية، هو أيضا إله الموت، وأن الكتابة، قبل كل شيء، ذاكرة اصطناعية وليست ذاكرة عارفة

حية. كما لا ننسى أن الكتابة في الفيدروس هي فارماكون: دواء وسم، يحل الكتابة اللاهثة محل الكلام الحي، ويزعم الاستغناء عن الأب (الحي وواهب الحياة).

إن جاز لنا أن نتحدث عن طقوس الكتابة أو طقوس للكتابة فهي في نظري طقوس للقتل واليتم. فإذا كان المتكلم هو أبا كلامه أضحت الكلام بمقتضى هذا التصور الأنسابي ابنا "وإنه ليفنى من دون حضور أبيه ومن دون عونه الحاضر، حضور أبيه الذي يجيب. يجيب عنه ومن أجله. من دون أبيه، لا يعود بالذات سوى كتابة" (دريدا، جاك: صيدلية أفلاطون. ترجمة كاظم جهاد. دار الجنوب للنشر تونس، ١٩٩٨، ص ٢٩). فالكتابة هي التي تحل محل الأب المتكلم، فهي غياب الأب، الكتابة يتيمة بلا أب، وبهذا التصور تسمى طقوس الكتابة طقسا للجريمة وصناعة اليتيم.

أستحضر ثلاثة مشاهد لهذا الطقس العجيب:

المشهد الأول: هو مشهد الكاتب المسرحي النرويجي هنريك إبسن. كان يضع على مكتبه عندما يكتب عقربا في قارورة وهو يغرس إبرته نافثا سمة في تفاحة. هذا المشهد قد ترسخ في ذهني منذ أيام الشباب الأول. ولعل عناصره قد حرقها النسيان. ولكن وجود العقرب ثابت. ألا يكون مشهد العقرب قبل الشروع في الكتابة عند

الكتب التي تساقطت على الجاحظ فأهلكته هي ذاتها الكتب التي ألفها طيلة حياته أفلا تصبح الكتابة بهذا الافتراض ضريبا من الانتحار المؤجل وتقنية من تقنيات الموت بها تصنع الكتب القاتلة؟

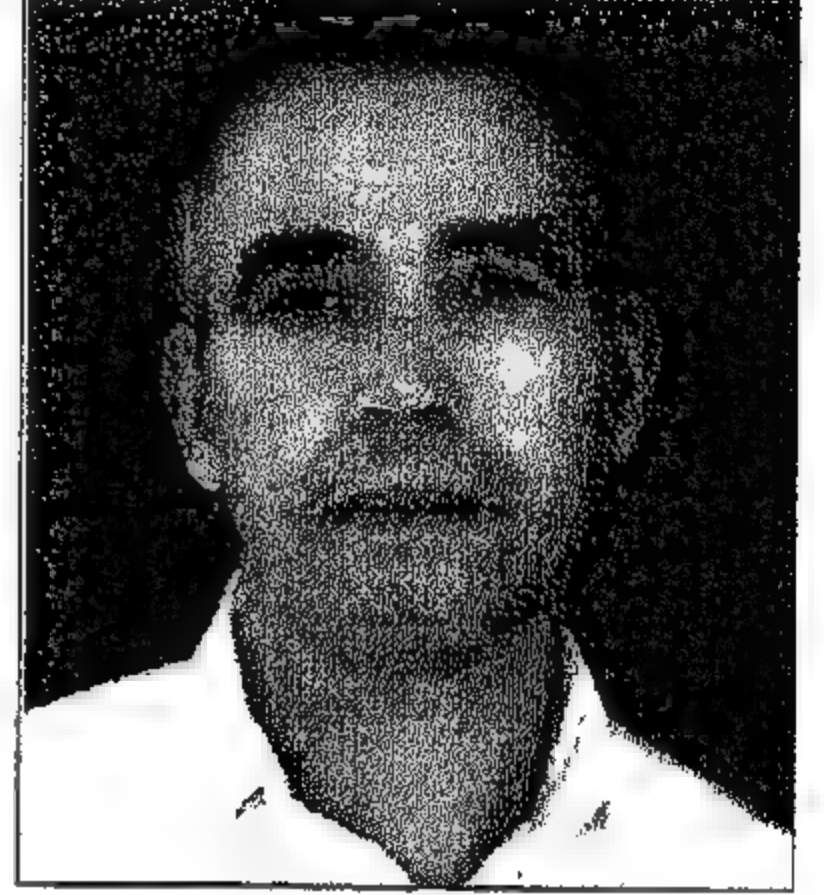
إبسن استعدادا للدغ القارئ وقتله؟ المشهد الثاني: هو مشهد الشاعر القديم. هو أيضا مشهد الاحتذاء لا الابتداء، والمحاكاة لا الابتداء. يسرق الشاعر ويسطو ويغير وينتحل شعر السابقين والمعاصرين. فمبحث السرقات هو مبحث في الجرائم الشعرية التي تدينها مؤسسة الشعر. لتتخيل مشهد الكتابة داخل هذا الأفق. الشاعر لا يبدع. كل ما يسبق القصيدة هو مشهد الجريمة قبل أن تقع. طقوس الكتابة هنا هي طقوس الانتهاك والقتل المؤسس للقانون الشعري.

المشهد الثالث هو مشهد موت الجاحظ. سبق لي أن حللت هذا المشهد في مقال عنوانه "الناتئ في أدب الجاحظ". أستعيد تفاصيل المشهد الفاجع: يقال إنه في حانوت من حوانيت الوراقين التي كانت تكثر للمطالعة، تهاوت الكتب على الجاحظ وتساقطت، فمات رازحا تحت أثقالها. ولو افترضنا أن الكتب التي تساقطت على الجاحظ فأهلكته هي ذاتها الكتب التي ألفها طيلة حياته أفلا تصبح الكتابة بهذا الافتراض ضريبا من الانتحار المؤجل وتقنية من تقنيات الموت بها تصنع الكتب القاتلة؟

ورغم ذلك هل ينبغي أن نتحدث عن طقوس؟ وطقوس للكتابة؟

جوابي هو أننا بهذا الافتراض نساهم في صناعة أكذوبة أخرى يعج بها الفضاء الأدبي. فالفارق بين الكتابة والطقوس هو كالفارق بين الحقيقة الأدبية التي تنظر إلى الكتابة على أنها عمل بشري لا خوارق فيه، وبين الأكذوبة الدينية التي تظهر الكتابة في صورة مقدسة. وهي صورة يؤمن بها الكتاب أنفسهم، ويروجون لها، ويريدون حمل الآخرين على تصديقها والاعتقاد فيها على أنها حقيقة لا ريب فيها. ■

الحبيب السائح (الجزائر)



المهتمون بكتابة
سيرة الكاتب الذاتية
وحددهم يكونون
قادرين على وصف
طقوس الكتابة عند
هذا الروائي

ما ذا لو أجبت عن السؤال شفهيًا ثم وازنته بما أنا بصدد كتابته؟ أي: أي أثر يحدثه كلا الأمرين لدى قارئ مفترض؟

الكتابة، أي كتابة، تبدأ شفهيًا، تتشكل بتلك الصفة وتستمر كذلك حتى وقد خُطت على ورق أو في صفحة الحاسوب معرضة في كل مرة إلى عمليات هدم وإعادة بناء وأحيانًا إلى حذف نهائي في سياق تبديلي متواصل إلى أن ترضى الكتابة، أجل الكتابة عن الشكل النهائي أو القريب منه.

ليس هناك نص، الروائي خاصة قياسًا إلى الشعري، يكتب ضمن طقس اعتيادي. إنني أعني بالطقس الحال المزاجية المسيطرة على الذات الكاتبة والمتبدلة المتغيرة، ليس فقط بفعل كيمياء الجسد التي تؤثر في الوعي وفي درجة التحمل ما دامت الكتابة تتطلب العافية الشاملة، ولكن أيضًا بما تتعرض له من ضغط خارجي ذي العلاقة بالمعيشي الذي هو المنطلق وهو المرجع لحياة الكاتب في العالم العربي.

المهتمون بكتابة سيرة الكاتب الذاتية وحددهم يكونون قادرين على وصف طقوس الكتابة عند هذا الروائي، أو الشاعر، أو ذاك. وهم المؤهلون لأن يقولوا إن هذا السلوك أو غيره من طقس الكتابة؛ لأن الكتابة لا تتحول طقسًا إلا خلال إنجاز النص الذي يستغرق وقتًا لا يمكن تقديره مسبقًا وفي أجواء تستدعي غالبًا العزلة المكانية والغيبية الزمانية.

إن الكتاب الذين يُغريهم الحديث عن طقوس كتابتهم هم لا يفعلون أكثر من أن يصفوا اللحظات التي يطمنون أن يكونوا عليها لحظة الكتابة ولا تسعقهم عليها الكتابة الأخرى التي تفلت منهم.

فإنه بمجرد أن يأخذ النص، الروائي تحديدًا، شكل هيكل يصير هو إرادة الكتابة ذاتها ويصبح الكاتب منفذًا لتلك الإرادة في أن تذهب بالكتابة إلى حدها النهائي مع ما يدوس على كل تفكير في إقامة أي مراسم طقوسية؛ ذلك أن النص في لحظات تشكله هو الذي يحول الكاتب إلى أثاث طقوسي.

فقط، لا بد من التفريق في هذا المقام بين الكتابة في درجتها الدنيا؛ أي مستوى الهواية لأنها ليست هاجسًا مركزيًا ولا مسوغًا وجوديًا للكاتب المنشغل بكتابات أخرى، وبين الكتابة في درجتها العليا، أي مستوى الصنعة التي تعني الاحتراف بمفهوم الانصراف كلية إلى الإبداع.

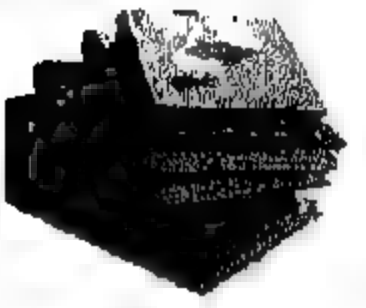
فإن طقس الأولى، إن تم الحديث عنه، وصفه صاحبه بالمراسمي الاستظهارية تعويضًا عن كتابة عصية الاقتراب هي المحفلة ذاتها. على أن الثانية، باعتبارها طقسًا بحد ذاته، تتجاوز مبررات انكتابها إلى أسئلة الاشتغال؛ لا لتقدم إجابة بل لترسم أثرًا لتجربة كتابة أخرى بطقس مختلف.

كل حديث عن طقوس الكتابة من خارج الكتابة زخرف، وهو غير ملزم بأي اعتبار لفعل الكتابة كهمٍّ محوِّره اللغة. إن وصفًا للعملية التي تستغرقها محاولة تحويل جملة سرديّة من طابعها التوليدي، أي من صيغتها الأولى التي ترد على الخاطر، إلى صيغتها النهائية ضمن السياق السردي، كفيّل بأن يُنسي الكاتب كل طقوسية خارجية؛ نظرًا إلى أن الجملة التي يتم التفكير بها خلال الكتابة هي خامّة تستدعي إعادة صياغة.

الطقوسية، هنا، هي الاشتغال على ما اعتبره خامات سرديّة تستلزم دراية بسر اللغة ومهارة في نسجها وقدرة عصبية في الصبر على ترويض حرّنها.

إنه إن يكن همّ الشاعر وضع الغلالة تلو الغلالة لحجب دلالة نصه فإن عمل الروائي هو تشكيل نص بلغة اللغة ليقول دلالة الممكن. ■

سيرة الكاتب



التنفيد، أحدث تغييرات كثيرة في حياته الخاصة والعامة، إذ دخل معها في تجربة سباق مرير مع الموت الذي يهدده بين الفينة والأخرى، فكانت الكتابة هي الوسيلة الفعالة لمقاومة فكرة الموت التي تحوم حوله كطيور الغريان التي تنتظر وقوع الضحية.

من هنا جاءت فكرة كتابة هذا الكتاب الذي يمكن وسمه بـ"كتاب التعلم" (Livre d'apprentissage) بامتياز. كتاب آثر أن يسميه إدوارد سعيد: "خارج المكان"، والذي يدخل في نطاق جنس أدبي اشرب عليه إدوارد سعيد لأول مرة، ألا وهو الكتابة السير ذاتية بصفة عامة، وكتابة المذكرات بصفة خاصة.

أولاً، إدوارد سعيد ودلالات الاسم

إن تسجيل الاسم الأصيل للمؤلف في صفحة غلاف الكتاب، يعد اليوم ضرورياً وجد طبيعى، على الرغم من أنه لم يكن كذلك، إذا ما رجعنا إلى الممارسات الكتابية الكلاسيكية التي كانت تعتمد على "الاسم الغفلي" (L'anonymat) (١). إذ إن نصاً ما يكون إلى حد كبير مفهوماً أو يحظى بالتقدير أو الإدانة، أو الثقة تبعاً لوضعية مؤلفه، وتبعاً لما نعرف عن هذا المؤلف، إن التأويل لا يتعامل مع نص فحسب، بل يتعامل مع نص تابع لمؤلف (٢).

على هذا الأساس، فإن المؤلف والقارئ ينتميان رغم المسافة الفاصلة بينهما إلى نفس النظام الذي يجمعهما مع بعضهما في هذا المكان المهيأ لاستقبالهما الذي هو النص، كما أن اسم الكاتب (إدوارد سعيد) لا يصل إلى هذا القارئ/الناقد أو يقفز إلينا من رفوف إحدى المكتبات بصفة فجائية وبكر (Vierge)، باعتباره كاتباً مجهول الهوية، إنه عادة ما يكون مسبوقاً بمعطيات قبلية حول تجربته في الكتابة وفي الحياة على حد سواء. هكذا تحيل علامات هذا الاسم (إدوارد سعيد) ومرجعياته المختلفة إلى كينونة المؤلف الفريدة في تعدديتها: ما بين مفكر وناقد أدبي وسياسي وعاشق الفن الموسيقي، وذلك ما تترجمه العديد من مؤلفاته التي تتوزع في شتى هتون القول ومناحيه.

كما أن التأمل في العديد من السير الذاتية، وما يدور في فلكها (مذكرات.

د. عبد المالك أشهبون-المغرب

اجتمع إدوارد سعيد أسباب كثيرة صنعت له قامته الفكرية المتميزة، وهيئته المعنوية الشامخة في حقل الإنتاج المعرفي والثقافي في أمريكا وسائر البلاد العربية؛ وهي قلما اجتمعت لغيره من المثقفين.



من بين هذه الأسباب نذكر تجربة المنفى التي بدأت مع حلول ربيع ١٩٤٨، حيث كانت عائلته الموسعة كلها قد أُجليت عن فلسطين، وعاشت تجربة المنفى منذ ذلك الحين. فقد كان الفضاء الجغرافي في مركز ذكرياته، منذ السنوات الأولى، هو فضاء جغرافية الارتحال الدائم والمستمر، من مغادرة ووصول ووداع ومنفى وشوق وحنين إلى الوطن وانتماء.

هو حقق كلياً في العربية ما قد توصل إلى تحقيقه في الإنكليزية. والأكثر إثارة بالنسبة إلى إدوارد سعيد ككاتب هو إحساسه العميق بأنه يحاول دائماً ترجمة التجارب التي عاشها لا في بيئة نائية فحسب، وإنما أيضاً في لغة مختلفة وهي اللغة الإنكليزية.

وأخيراً تجربة المرض العضال التي ألمت به (سرطان الدم). هذا الاكتشاف المؤثر الذي أصبح بسببه ميتاً مع وقف

أما الشعور بالمنفى هذا فقد استتبع شعوره الدائم بالغربة المزدوجة على المستوى الوجودي كما على مستوى الأداء اللغوي، وذلك ما أورثه انفصاماً كبيراً في حياته، إنه الانفصام بين اللغة العربية، لغته الأم، وبين اللغة الإنكليزية، وهي اللغة التي تعلم وعبّر بها تالياً، باعتباره باحثاً وناقداً ومفكراً مرموقاً. فلا هو تمكن كلياً من السيطرة على حياته العربية في اللغة الإنكليزية، ولا

يومييات، بورتريهات)، يلاحظ أن الصورة الحاصلة للمؤلف عن نفسه في هذه النصوص، هي الصورة التي يريد الكاتب الأوتوبيوغرافي أن يثبتها في ذهن المتلقي باعتباره أن هذا المحكي الاستعادي يمثل جوهر تفكير الكاتب، ويجسد عمق هويته ويجلي دواخل كينونته.

ويترسخ هذا التصور عندما يُرفق الكاتب اسمه الشخصي (إدوارد سعيد) الذي يتحمل مسؤولية ما يرويه، بصورته الحقيقية على ظهر غلاف الكتاب؛ لحظتها يكون حضور المؤلف مزدوجاً؛ فالإلى جانب حضور الاسم الشخصي المكتوب خطياً، يثبت المؤلف، كذلك، هذا الحضور بواسطة التمثيل الأيقوني عبر استحضار صورته الشخصية في الجزء الأسفل من غلاف الصفحة الأولى (أنظر غلاف الكتاب)، كما نجد على ظهر الكتاب مجموعة من الصور الشخصية والحميمية للكاتب تقدم للقارئ تصوراً معيناً عن تطور ملامح هذه الشخصية التي ستغدو محور الذكريات. إذ الاسم في هذه الحالة معروض للقراءة والمشاهدة في الوقت نفسه.

وقد يسم الآباء أبناءهم بمسميات تستهويهم، فهذه التسميات تتطوي على مضامين ثقافية عميقة تحيل على الانتماء الثقافي والحضاري للفرد بصفة عامة. كما قد يستتضر اختيار بعض هذه الأسماء قصة متميزة أو تجربة مريرة أو مصيراً إشكالياً كما أن التسمية قد تعاش كاستبطان فردي أو جماعي أي كمأساة داخلية أو تعاش كظاهرة اجتماعية ثقافية بينما هي في العمق وجهان لعملة واحدة.

من هذا المنظور، يخبرنا إدوارد سعيد أنه وقع خطأ في الطريقة التي تم بها اختراع تسميته، وحتى تركيبه في عالم والديه وشقيقاته الأربع. حيث يبوح الكاتب على هامش إشكالية وضع تسميته هذه قائلاً: "هكذا كان يلزمني قرابة خمسين سنة لكي أعتاد على "إدوارد" أخفف من الحرج الذي يسببه لي هذا الاسم الإنكليزي الأخرق الذي وضع كالنير على عاتق "سعيد"، اسم العائلة العربي القح" (٣).

فيخصوص تسميته بـ"إدوارد"، فإن أمه أبلغته، بعد ذلك، أن السياق التاريخي الذي ألح على العائلة هذه التسمية فهو التيمن باسم أمير بلاد الغال (وارث العرش البريطاني) الذي كان نجمه لامعاً عام ١٩٣٥ وهو عام مولد إدوارد، أما تسميته بالاسم العربي وهو سعيد، فإن أباه أخبره أنه اسم عدد من عمومته وأبناء عمومته. غير أن أفق انتظاره خاب كلياً عندما اكتشف، مع مرور الزمن، أن «لا أجداد لي يحملون اسم سعيد».

وخلال سنوات من محاولات الكاتب المزاوجة بين اسمه الإنكليزي المفخم (إدوارد) وشريكه العربي (سعيد)، يحدثنا إدوارد عن بعض التخريجات والأساليب التي كان بموجبها يتحایل على إثبات أو إخفاء صيغة التسمية الكاملة هذه.

فأحياناً يتجاوز اسم "إدوارد" (الإنكليزي)، مؤكداً في ذات الوقت على "سعيد" (العربي)، وذلك تبعاً للظروف التي تستجد في الزمان والمكان، والتي تقتضي أن يتوارى اسم (إدوارد) ويحل محله اسم (سعيد)، وأحياناً أخرى يفعل العكس، حين يلح على استحضار (إدوارد) وتغيب (سعيد)، كما كان يعمد، في سياق آخر، إلى لفظ الاسمين معاً بسرعة فائقة بحيث يختلط الأمر على السامع.

يجب أن يكبر الطفل ليتأمل اسمه الشخصي واسمه العائلي، "يجب أن يجرب الاسم ليجد أنه قدر، كما في المأساة اليونانية.. أن هناك مصيراً عبثياً في اسمه، أن ظلاماً ما يسكن هذا الاسم ويتسرب منه إلى كل حياته، من خلال الاسم وحده" (٤).

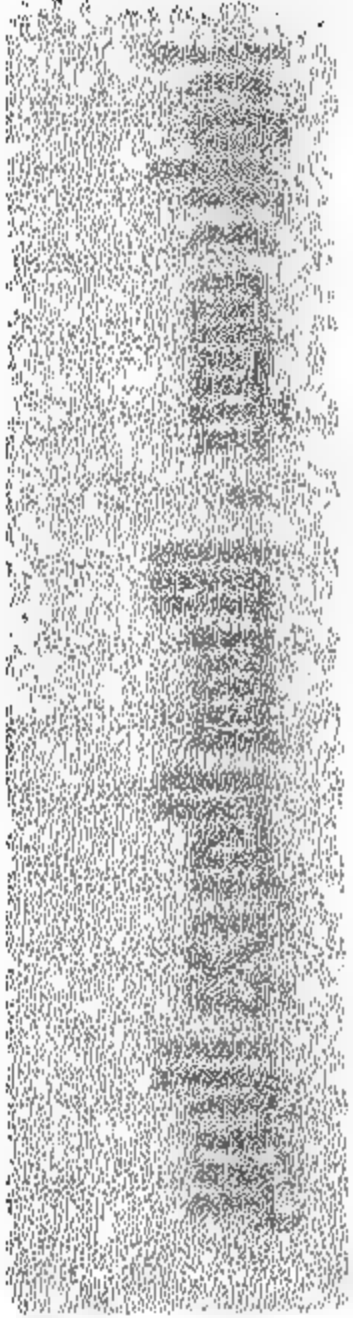
وكلما كبر الفتى وترعرع كلما ازداد إحساسه بوطأة وقع هذا الاسم المزدوج (الإنكليزي والعربي) على كاهله الصغير. إذ إن التسمية هي فعل ثقافي وحضاري يختلف من ثقافة إلى أخرى ومن دين إلى آخر ومن حضارة إلى أخرى. فالفلسفة الإسلامية ترى أن "خير الأسماء ما حُمد وعُبد"، فكيف باسم كإدوارد أن يتعايش ويتواءم ويتوافق مع "خير الأسماء" التي كانت سائدة في محيطه العربي المسلم

بالقاهرة؟ هذا ما يؤكد إدوارد بنفسه قائلاً: "فالإعلان عن نفسي بأني "مواطن أمريكي" في مدرسة إنكليزية في القاهرة زمن الحرب، يسيطر عليها الجنود البريطانيون، ويعيش فيها مصريون بدوا لي شديدي التجانس، كان مغامرة خرقاء لم أجازف بها علناً إلا جواباً على التحدي الرسمي بأن أعرف بمواطنيتي. أما في الجلسات الخاصة فلم أستطع التمسك بذلك الجواب طويلاً لسرعة تهافت التوكيد أمام التمحيص الوجودي" (٥).

والأمر نفسه، ولو بطريقة معكوسة، يوقع إدوارد في كثير من الحرج والارتباك. ففي القاهرة حيث تأسست مدرسة للأطفال الأمريكيين بُعيد الحرب لاستيعاب أبناء موظفي شركات النفط والعمال والسلك الدبلوماسي الأمريكيين في جاليتهم المتوسعة حديثاً، لم يكن وقع الاسم العربي (سعيد) مألوفاً في مدرسة مخصصة لأبناء الجالية الأمريكية.

أما عنصر الدهشة التي ألمت بإدوارد سعيد في: "إعدادية الجزيرة" هو اكتشافه أن تعليم العربية لجميع الأطفال يشكل جزءاً من البرنامج الدراسي الأمريكي في تلك الإعدادية. إذ لم يشفع لإدوارد سعيد ذلك التحوير الذي أحدثه في اسمه العربي (تبديل حرف العين بحرف الغين)، حيث كان يدعي أن اسمه الأمريكي هو (سفيد). ومع ذلك فقد عانى الأمرين في درس العربية، مما اضطره إلى إخفاء ملكته الممتازة في لغته الأم وذلك انسجماً مع الصيغ الفارغة التي كانت توزع على الشباب الأمريكي بوصفها العربية المحكية (وهي إلى عربية الطبخ أقرب). كما أنه لم يتطوع لأية مهمة في حصة اللغة العربية، ونادراً ما كان يتكلم، وهذا ما أورثه حالة من التقوقع والانكفاء على الذات، والتموقع في مؤخرة الصف.

أما في فيكتوريا كولج (خريف عام ١٩٤٩)، وقد قارب الفتى الرابعة عشرة من عمره، وحيث سيقضي آخر سنتين له في القاهرة، فلأول مرة، صار اسمه "سعيد" حصراً، مجهول الاسم الأول أو مختصره إلى "إ". وبصفته مجرد "سعيد"، فقد دخل عالماً هجيناً



هذا الاسم باسم آخر هو ويليام، ففي تعليقه على هذا التغيير في التسمية يرى إدوارد سعيد أن هذه العملية أشبه بانتحال شخصية. فهل يمكن لـ "إدوارد" والحال هذه، أن يكون إلا في غير مكانه؟ غير أن التسمية لم تتناسب دائماً مع المسمى في حالة إدوارد سعيد، فلا علاقة لإدوارد سعيد بأمير بلاد الغال (وارث العرش البريطاني) الذي كان نجمه لامعاً عام ١٩٣٥، وهو رمز القوة والنبالة والملك. إذ إن إدوارد لا يتورع عن الجهر بانتماؤه الهامشي، ولا يتردد بنعت ذاته بالخصال الوضيعة، وأن فكرة الهامش هي التي تؤسس الرابط ما بين المثقفين والمنفيين. إذ يستطيع سعيد أن يكتب أن المنفى هو إحدى المصائر الأكثر كآبة وحزناً، كما يكتب بأنه يساعد على التأمل خارج أية إكراهات دينية أو سياسية أو جغرافية.

كما أن اسمه العائلي وهو (سعيد) لم يكن دائماً اسماً على مسمى، كذلك، فالإخفاقات الذاتية أو الموضوعية التي مني بها الكاتب حولت سعادته تعاسة، وخيبت آماله في أن يصير مسؤولاً في ظل التقوقع في أحضان العائلة والاحتماء بها في مواجهة صروف الدهر، فكان البحث عن الذات المتوارية خلف "سعيد" رهناً بالصبر مع العائلة. فكان الارتحال والسفر والتنقل هو البلمس السعيد في حياة إدوارد على الرغم مما أورثه من وحدة وتعاسة لفترات طويلة جداً.

تقضي هذه الوضعية المترنحة بالكاتب إلى التصريح بلا جدوى التوحد في المكان، "والآن لم يعد" يهمني أن أكون "سويّاً" أو "في مكاني" ("في مكاني" في البيت مثلاً)، بل إنني لم أعد أرغب أصلاً في ذلك، خير لي أن أهيم على وجهي في غير مكاني، وأن لا أملك بيتاً ولا أشعر أبداً كأنني في بيتي في أي مكان، خصوصاً في مدينة نيويورك حيث سأعيش إلى حين وفاتي" (٩). لقد اختار سعيد أن لا يكون مالكا لسكنه وأن يكتفي باستئجاره. وفي هذا السياق، يتساءل تودورف قائلاً: "ألا يكون سعيد قد وجد شبهه في صورة اليهودي الثائث" (١٠).

ومن أبرز الذين استوحوا هذه

العمق جوهر هوية الفرد، وتسبب له الكثير من الآلام النفسية التي تلازمه طوال الحياة، وتقود قدراً غشوماً مسلطاً عليه في كل لحظة وحين. عن هذه الوضعية الذاتية لطبيعة الاسم المزدوجة، والمترنحة بين البعدين العربي والغربي، هي التي أفرزت في سيرورة حياته مفارقة لازمتها دائماً بصفته العربي والأمريكي واللاعربي، الأمريكي واللاأمريكي، وقارئ الإنكليزية ومتكلمها الذي يناضل ضد الإنكليز، أو بصفتي الابن الذي يضرب ويدل في آن معاً (٨). فهناك، في واقع الأمر، إدواردان وليس إدوارد واحد: الأول شخصية تغالب الشخصية الثانية في إظهار انضباطها وحسن أخلاقيات تصرفاتها التي تتواءم وتوصيات الأبوين وتعاليم المؤسسات التربوية. وهذه الشخصية الأولى لا تعبر في حقيقة الأمر عن كنه وجوهر معدن الشخصية الثانية ("إدوارد الثاني") التواقة إلى الخلق والإبداع والمفتونة بالموسيقى، والمشرئبة إلى المغامرات العاطفية والتي لم يكن إدوارد سعيد موفقاً فيها كل التوفيق.

ثانياً: إدوارد سعيد: اسم على غير مسمى

ولئن كان الاسم يساوي المسمى، فإن إدوارد سعيد غدا مخلوق والديه غير السعيد، تراقبه في عذاباته اليومية ذات داخلية مختلفة كلياً عنه لكنها على درجة من فتور الهمة بحيث تعجز، في معظم الأحيان، عن مساعدته. وكان "إدوارد" أساساً، هو الابن ثم الشقيق وأخيراً الصبي الذي يرتاد المدرسة، ويفشل في محاولاته التقيد بالأسول (أو يتجاهلها أو يتحايل عليها).

وكانما قدر الابن ومأساته في أصلها ترتد إلى مأساة وضعية الأبوين بالذات. فإذا كانت عملية خلقه واجبة الوجوب، فلأن والديه هما أيضاً نتاج عملية خلق للذات بالذات، فهما فلسطينيان ينتميان إلى بيئتين مختلفتين، ومزاجين متغايرين جذرياً، هاجرا قسراً إلى القاهرة الكولونيالية، ينتميان إلى أقلية مسيحية تعيش هي نفسها ضمن جماعات من الأقليات ليس لأي منها سند سوى الآخر. لا ندري الأسباب الحقيقية التي دفعت أباه الذي كان اسمه وديع أن يغير

من أسماء العائلات المتنوعة: زكي، سلامة، موتيفيان، شالوم، أصولها شديدة الاختلاط.

مع مرور الوقت، بدأت التسمية تأخذ صفة التموقع والتمترس في الحرب الأهلية اللبنانية بين المسلمين والمسيحيين، وغدت التسمية ملحقة بهذا الطرف أو ذلك، بطريقة آلية ومتعسفة. إذ لا يخفي إدوارد سعيد الإرهاصات المبكرة لهذا التجاذب الذي غدا مع مرور الوقت يأخذ طابع العداء للإسلام، تحت الأجواء المرحية التي سادت الاجتماعات العائلية في قرية الضهور بلبنان. ذلك ما اعتبره الكاتب تعبيراً عن حماس مترنم للمسيحية مقابل تحامل غير مبرر ضد الإسلام والمسلمين. وهو حماس "غير عادي لن تلقاه حتى بين الأتقياء المقدسين. ولأن اسمي "إدوارد سعيد" فقد اعتبروني مسيحياً في لبنان، مع أنني، إلى يومنا هذا وبعد سنوات من الاقتتال الأهلي، أعترف بعجزتي عن الشموخ بأي تماء على الإطلاق مع الفكرة القائلة بأن المسيحية ديانة يهددها الإسلام. إذ إن فكرة الانفلاق داخل هوية أو إثنية أو قومية كانت بالنسبة لسعيد لعنة لا تطاق" (٦).

وحتى وهو يمعن النظر في هويته الثقافية كفلسطيني، لم يؤثر ذلك على انتمائه الواسع إلى الإنسانية. إنه المسيحي الذي لم يأل جهداً في الدفاع عن الإسلام، وهو الفلسطيني الذي تجمعته علاقات واسعة مع اليهود، وهو العربي الذي تنقل بين فلسطين ومصر ولبنان.

والأمر الوحيد الذي لم يكن إدوارد سعيد يطيقه، مع اضطراره لتحمله، هو ردود الفعل المتشككة والمدمرة التي كان يتلقاها: إدوارد سعيد؟ (٧). وذلك حينما يسأل إدوارد عن امتداد هذا الاسم في الثقافة الغربية، وتحققها فعلاً لا قولاً فقط. يقول إدوارد متسائلاً مع المتسائلين حول حقيقة تسميته بإدوارد: "تقول إنك أمريكي مع أن اسمك ليس أمريكياً وأنت لم تزر أمريكا قط"، "لا يبدو شكلك أمريكياً"، "أنت عربي، في نهاية المطاف، ولكن من أي نوع أنت؟ هل أنت بروتستانت؟".

إنها ثلة من الأسئلة التي تصيب في



الشخصية الطريفة من شخصيات القصص العالمي، نشير في هذا المضمار إلى رواية الكاتب الفرنسي (Eugène "ue) (1804-1857) والتي عنوانها: "Le juif errant". غير أن أوجه التشابه مع عوالم شخصية إدوارد سعيد لا تظهر من حيث المضمون فحسب، بل من حيث العنوان أيضاً، فنحن مع إدوارد سعيد في سياق الفلسطيني التائه في الأرض، بحثاً عن الضالة المنشودة، مثلما كان اليهودي رودان (Rodin) في القصة الفرنسية اليهودي التائه مبعوضاً من قبل المسيحيين الموغلين في التشدد الديني. وقد يكون التوظيف الساخر هنا يشير إلى معاملة اليهودي المتطرف القاسية مع شخصية الفلسطيني الذي لا يملك حيلة في مواجهة صلف القوي وجبروته إلا بتوعدده بالمصير المساوي الذي ينتظره إن أجلاً أو عاجلاً.

إنه بهذا الموقف الذي لا يجد فيه الكاتب أي غضاظة في اختيار منفاه، قد يصدم القارئ الذي ينطلق من بديهيات مفادها أن كل منفي أو مبعود يتوق دوماً إلى العودة إلى وطنه، ولا يجد بديلاً له في كل الأوطان التي يحل فيها كيفما كانت مظاهر الضيافة والرفاه والعيش الرغيد. إلا أن الموقف الوجودي المتمثل في تفضيل الكاتب حياة الهيام والتقل والأسفار لا يعني ضعف أو تهلل الانتماء الوطني لدى الرجل، بل إن هذا الموقف ناتج عن رؤيا أعمق وأشمل عن مفهوم الوطن، إذ لا يخفي الكاتب تساؤلاته في هذا



المضمار: "هل المهم أن أجد وطناً؟ أم أن البقاء خارج الوطن للبحث عنه هو الأهم؟".

على هذا النحو، نستطيع التأكيد على أن إدوارد سعيد نجح في الذهاب أبعد من اناء (الأنا) السابقة، كما نجح في الوصول إلى حقيقة كينونته والتصريح بها وإلى حفر وجوده مثل عمل فني. لقد أصبح سعيداً، على حد قول تودوروف، فرداً كونياً، كائناً، متفرداً حيث مصيره، الذي قام هو نفسه بتأويله، ينادي كل فرد. إننا لا نعرف، حين ستدق أجراس كل واحد منا، إذا كنا سنكون قادرين على العثور على القوى الضرورية كي نفعل مثل ما فعله إدوارد سعيد. ولكننا نستطيع أن نستحضره في أفكارنا، ونفكر في المجهودات والاشتغالات التي

قام بها على نفسه والتي كان من نتائجها أنها جعلت العالم، شيئاً ما أكثر ثراءً فيما يتعلق بالمعنى. لأجل هذا يستحق إدوارد سعيد امتناناً (١١).

والواقع أن شخصية إدوارد سعيد، بكل نواحي ضعفها وقوتها، بكل ما فيها من سخرية مريرة، بكل ما تقع فيه من ورطات، تؤمن لهذا العمل السير ذاتي الأخاذ شيئاً ثميناً لكل عمل فني، إنها تضمن له أن لا يسقط بين شقي الرحي المألوفة: الخطابة الرنانة من جهة وتزييف الواقع الذاتي والموضوعي وتمجيده من جهة أخرى. أو بعبارة أكثر وجازة: إن هذا الكتاب عمل إنساني دافئ ونقد كبير القلب، لهذا يصدق وصفه بأنه "كتاب التعلم" بامتياز.

ومن المفارقات التي يمكن تسجيلها في الأخير، وهي أن قصة الاسم الذي كان يضيق به صاحبه، ويتبرم من صдаه لدى المتلقي العربي والأجنبي لمدة عقود من الزمن غدا مع مر الأيام مصدر اعتزاز وافتخار وتقدير لدى الغرب والشرق على السواء. ففي لقاء الشاعر الفلسطيني الكبير محمود درويش مع جمهوره في جرش، وفي قصيدته المهداة إلى إدوارد سعيد، يستهل الشاعر قراءته بالقول التالي: "لو سئل أي عربي عن أي شخصية يتباهى بها بين الأمم، لقال على الفور: إدوارد سعيد". إنه، بالفعل، ذلك الاسم العربي الجريح على حد تعبير المفكر المغربي عبد الكبير الخطيبي بكل آلامه وآماله، نكباته وانتصاراته، قلقه وفرجه.



مراجع الدراسة

tique, Paris, 1987, p. 38

- ٢- عبد الفتاح كليطو "المقامات" ترجمة: عبد الكبير الشرقاوي، دار توبقال، ط: ١، ١٩٩٢، ص: ١٤٠.
- ٣- إدوارد سعيد "خارج المكان" (مذكرات)، ترجمة: فواز طرابلسي، دار الآداب، بيروت، ط: ١، ٢٠٠٢، ص: ٢٥.
- ٤- الميلودي شغموم: شجرة الخلاطة (رواية)، دار الأمان، الرباط، ٢٠٠١، ط: ٢، ص: ٢٣.
- ٥- إدوارد سعيد: "خارج المكان" (مذكرات)، مرجع سابق، ص: ٢٨.
- ٦- ترفيثان تودوروف، "الاختلافات"، لم تكن تعيق علاقات الصداقة بيننا، جريدة: الاتحاد الاشتراكي (فكر وإبداع)، العدد: ٧٢٢٢، الجمعة ٢ يونيو، ٢٠٠٤، ص: ٨.
- ٧- إدوارد سعيد: "خارج المكان" (مذكرات)، مرجع سابق، ص: ٢٦.
- ٨- وقد لامس الشاعر الكبير محمود درويش هذه القضايا وغير عنها كتابة شعرية في قصيدته المهداة إلى إدوارد سعيد الموسومة بالعنوان التالي: "طبايق" يقول محمود درويش: أنا من هنا أنا من هناك وليست هناك وليست هنا لي اسمان يلقيان ويقتربان ولي لغتان نسيبت إليهما كنت أظلم لي لغة إنجليزية للكتابة طبعه المفردات ولي لغة من حوار السماء مع القدس عطر محمود درويش: طبايق، مجلة: دبي الثقافية، السنة الأولى العدد (١) أكتوبر، ٢٠٠٠، ص: ٤٤.
- ٩- إدوارد سعيد: "خارج المكان" (مذكرات)، مرجع سابق، ص: ٢٥٧.
- ١٠- ترفيثان تودوروف، "الاختلافات"، لم تكن تعيق علاقات الصداقة بيننا، مرجع سابق، ص: ٨.
- ١١- المرجع نفسه، ص: ٨.

وهنا يرى دارسو السيرة الذاتية أن الترجمة الذاتية تنقل لنا الحقيقة عن الإنسان، وتمدنا بحياته على نحو أصدق مما تمدنا به السيرة العامة أو الرواية التاريخية، لأن الترجمة الذاتية أقرب الأنواع الأدبية تصويراً للحقيقة المعبرة عن الإنسان وأكثرها التزاماً بالصدق، إذ إنها تنقل الواقع الذاتي الذي شكّله الأحداث الخارجية، وتصور التجارب التي أحدثت الصراع الداخلي لصاحبها (١).

تبدو السيرة الذاتية صورة لصاحبها كما يظنها هو نفسه، أو كما فهمها هو وأدرك تكويناتها بمقاييس ذاتية بحتة. فهي بهذا المحدد لا تصبح "ترجمة حياة" وإنما هي "تأويل حياة"، ويتعمق هذا المعنى عند الاستذكار. أن السيرة الذاتية لا تكتب فصلاً متزامنة مع تطور أحوال حياة صاحبها، كما هي اليوميات مثلاً، التي يدوّن فيها صاحبها في وقت حدوث ما يراه جديراً بالتدوين من تفاصيل حياتته المادية أو الروحية أو الاجتماعية.

وكتابة السيرة قد تكشف عن مؤرخ في طور النشوء، لكن اختلاف الدافع وشكل اللغة التي تدون بها هو السبب في إحداث الفارق، بين عمل تأريخي مكتمل الصفات وبين نص ذاتي، فكتابة التاريخ في سياق السيرة الذاتية تمارس فعل التاريخ دون أن تعي مقوماته من حيث هو صنعة أو علم (٢).

نتيجة لهذا فقد يصدر صاحب السيرة حكماً على ما يختار وما يعتقد أنه مهم وهي أحكام واعية يقوم بها صاحب السيرة الذاتية وفق مقاييس خاصة به يضعها هو لنفسه أو تفرضها عليه مكوناته الشخصية. في هذا الصدد يرى عبد الرحمن بدوي أن

الذاكرة الجمعية والذاكرة المشتهاة

في "مدارات السيرة" لفالح الطويل

د. مهند مبيضين

إطار نظري: يحاول فالح الطويل في مدارات الذاكرة التي كتب فيها سيرته أن يربح بذاكرة أشبه بالتي يشتملها وليس

الشكل الذي كتبت عليه، ودون قصد نجده يتورط في كتابة ذاكرة جمعية لزمانه وشخصه الذين عاصروهم في سيرته، وهو بهذا الجمع بين التذكر المشتبه والتذكر الجمعي، يجمع بين نموذجين للسيرة، ولكن الهدف الذي ربما يكون قصده تحقق في هذه السيرة التي جاءت في شكل مدارات، جاءت بلغة الأديب أو الروائي، لتوثق أزمنة مختلفة في صورها وأشخاصها وأمكناتها.



الحياة هو أقوى العوامل في الفعل الإرادي في الانتقاء في كتابة السيرة الذاتية، وهو المؤدي إلى إخفاء بعض الحقائق عن حياة صاحبها؛ وهو لا يجد الحياة مقصوداً أو على نواح محددة "بل هو عام شامل ينتظم مرافق الحياة الإنسانية جميعها، مما يدفع الإنسان إلى أن يخفي ما هو عليه من نقص، وما يعتور سلوكه ونشاطه من عيوب... فلا قبل للإنسان إذن بالتعري، سواء ما بما هو جسدي وما هو روحي" (٣).

يشكل الزمن العنصر الأهم في السيرة، وهو يصدر عن مفهوم التسجيل لتجربة صاحب الشخصية على امتداد الأزمنة التي يعيشها، وقد يطول أو يقصر، حيث يرتد صاحب السيرة على نفسه ليستخرج من خبايا ذاكرته دقائق حياته الماضية وليستثير منها ما تحتفظ به من معلومات عن ذاته في ماضيها، وليكشف ما يكمن في وجدانه من تفاعلات شعورية صنعت الوجدان نفسه، وليرصده عالمه المعرفي الداخلي، كما تكون نمواً وتطوراً في ذلك الامتداد الزمني. وبذلك فإن المحور الذي تدور عليه السيرة الذاتية هو الأنا الفردية أو الجمعية، ليس من حيث هي حقيقة بيولوجية فحسب، بل أيضاً بما هي تكوين وجداني ومعرفي، منظور إليه من الباطن الشخصي (٤).

من هذه الزاوية بالتحديد تفترق السيرة الذاتية عن المذكرات التي هي ما يرويه صاحبها عن تجاربه الشخصية باتصالها بالعالم الخارجي بما فيه من شخوص و / أو أحداث / واقعات هو على معرفة بها. لكن هذا الافتراق يبدو تقنياً بحثاً غرضه تمييز جنسين أدبيين: السيرة الذاتية بما هي عليه من عمل ينتمي إلى عالم الرؤية الإبداعية الفنية بشروطها وخصائصها، والمذكرات كونه الأكثر التصاقاً بالشهادات التاريخية بما تتضمنه من سمات عالم المرويات

الإخبارية.

هذا العالم من المرويات لا يعني أن كاتب السيرة أو المذكرات يمارس عملية التأريخ، إذ يرى عصام سخيني أن ذلك غير وارد في أن ينسب كل منهما لنفسه في أن يكون مؤرخاً، إلا أن هذا لا ينفي أنهما يؤكدان وعيهما بالأهمية التاريخية لما يكتبانه. كما يؤكد ما يكتبان ميلاً قوياً لدى كل منهما ويظهر هذا الميل واضحاً بيناً أحياناً، ويلمح خفياً أحياناً أخرى باتجاه أن يكون ما يكتبانه جزءاً من العملية التاريخية لصاحب السيرة نفسه أو للموضوعات التي ضمنها كاتب المذكرات في مذكراته (٥).

إن امتلاك الحقيقة التاريخية يأتي في السيرة والمذكرات من مصدر المشاهدة والخبرة الذاتية للذين يمنحان الكاتب إحساس، فهو شاهد عليها أحياناً، وهو جزء منها أحياناً أخرى، وهو في كل الأحوال اكتسب المعلومات عنها اكتساباً مباشراً دون وسيط. فابن بطوطة وصف نفسه في مقدمة تحفة النظار بأنه "جوال الأرض، ومخترق الأقاليم بالطول والعرض... (٦)".

وقد يحاول الكاتب ممارسة ثقافة تاريخية من حيث المتابعة والبحث عن معلوماته وتوثيقها، يقول جمال الشاعر: "قمت بمحاولة الكتابة أوائل الثمانينات، التي بدت فيعه ملامح لابد من استقائها وربط معطياتها... بحيث تكون المراجعة هادفة لا تقتصر على تأريخ الأحداث

يشكل الزمن العنصر الأهم في السيرة، وهو يصدر عن مفهوم التسجيل لتجربة صاحب الشخصية على امتداد الأزمنة التي يعيشها

بالطريقة الساكنة أو اللائمة وحسب... أستطيع القول إنني كنت قريباً من الأحداث خلال الأربعين عاماً الماضية، وفي هذه الملاحظات (المذكرات) سأحاول قدر الإمكان أن أضيف شيئاً لما كتبت عنها" (٧).

ومثل هذا ما فعله محمود رياض السياسي المصري بإعلانه في مقدمة مذكراته: "عندما أكتب عن الأحداث العربية التي عشتها وشاركت فيها فإنني لا أكتب كمؤرخ، وليس هدفي هو التأريخ لهذه الحقبة من التاريخ العربي المعاصر، فهذه مهمة المؤرخين، وإنما أسجل فقط الأحداث التي عشتها وشاركت فيها" (٨).

مدارات الذاكرة، فوضى الزمان اختار فالح الطويل لسيرته عنوان "مدارات الذاكرة"، في محاولة يقصد بها الجمع بين الذاكرة الشخصية والسيرة على الفرق بين النوعين، فالذاكرة أو كتابة المذكرات تزيد عن السيرة الذاتية بما يعمد إليه كاتب المذكرات من زيادة في الحديث عن نفسه من حيث هو أو شاهد شهادة مباشرة على الحقيقة التاريخية التي إما أن يكون شارك في صنعها أو أنه كان في وضع مكته من التعرف عليها عن كتب ومن داخلها (٩).

حسب ميثاق "فليب لوجوت" الأوتوبيوغرافي، تبدو قدرات الذاكرة/التذكر أقرب إلى أن تربط بين السيرة والمذكرات كونها تجمع بين سيرة المكان والإفصاح عن الذات (١٠)، وحسب معايير لوجوت يظهر شكل السيرة عند فالح الطويل، نوعاً من الحكم الاستعادي النثري الذي يعبر به السارد عن وجوده الخاص وهو يبدو أكثر وضوحاً عندما يركز الطويل على حياته القروية وعلى تأريخ شخصيته بصفة خاصة (١١).

وفي مثل هذا النوع الأدبي تترك السيرة الذاتية مكاناً واسعاً للاستيهام، وهي تحمل تاريخاً مروياً من طرف

السارد يسعى فيه إلى أن يكون دقيقاً إلى أبعد حد، ويمكن التمييز في هذا التاريخ المروي بين تاريخ فرد الإنسان مشهور مثل محمد الرواشدة عند أهالي قرية حكما في سيرة فالح الطويل (١٢).

وهناك تاريخ لإنسان غير معروف أو غامض وهنا يكون الحديث عنه مروباً شفوياً، ويتخلل هذا النوع إيراد لصفات مميزة أو نادرة أو سلوك مغاير، وبهذا تقترب السيرة الذاتية هنا من تصوير التاريخ من تحت حسب رؤية جورج لوكاش، وهو ما يجسده نموذج "شخصية سالم العنبر" وهو الذي وفد إلى قرية فالح الطويل في ظروف خاصة وله جذور أفريقية، ولكنه صاحب مهارات وقدرات مختلفة عن السائد (١٣).

تجاوزات الذاكرة الفردية

تتجاوز السيرة أي سيرة -قيمة صاحبها حين تلج عبر باب التذكير بالمشارك الجمعي بين ذاكرة الناس، فقيمة أية سيرة تكمن في مقدار التوظيف للموروث الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والثقافي في مختلف مراحل كتابتها.

إن ما يدفع بقراءة الموروث المشترك الاجتماعي في فضاء مكاني وزماني يبدأ في منتصف الثلاثينيات من القرن المنصرم ويتحرك بشخصه في الجزء الشمالي من الأردن، ومدن الساحل الفلسطيني ودمشق، ويبدو سبب الدفع في القدرة على استذكار وتوظيف ما هو جمعي ومشارك من خلال الحديث عن سيرة شخصية كاتبها فالح الطويل.

نقطة البداية

تبدأ السيرة بالتذكير بعام "الثلثة الكبيرة" سنة ولادة الكاتب عام ١٩٢٤م، وهي عادة درج الناس على التاريخ بها وفقاً لجسامة الحدث أو سذاجته أحياناً، فيذكر الناس عام

الثلثة أو عام الجراد أو سنة المحل ... إلخ (١٤).

في قرية "حكما" سقط رأس الكاتب شمال إربد، يلتقي الناس في "المضافة" يقول فالح الطويل: "نتباهى بمضافتنا من بين كل المضافات بحجمها الكبير وبنائها المهيّب والحجارة النادرة ... وكان في المضافة حجر جرانيتي على شكل متوازي مستطيلات حفرت فيه على حفرتين متوازيتين أربع عشرة حفرة تصلح للعبة كانت معروفة في بلادنا منذ أيام الرومان على الأقل ولا تزال حتى الآن وتسمى "المنقلة" (١٥)، وقد ظل هذا الحجر ماثلاً يجمع فيه عمر ذاكرة أشخاص وأناس اعتادوا اللعب فيه، ولم يتحرك حجر المنقلة من مكانه حتى اختفى بطريقة غامضة بعد أكثر من سبعين سنة من ادخاله للمضافة.

في قرية حكما كما في قرى إربد، يعقد سوق كل يوم إثنين حيث كان الناس يفدون إلى القرية قبل يوم من السوق. فيحلون ضيوفاً على أهالي القرية (١٦).

إبان بداية العقد الثالث من القرن العشرين يقف الناس عند حدث هام وهو قرار الإمارة بتسجيل الأرض بأسماء أصحابها ويصف الكاتب رأي الناس في ذلك القرار "بأنه لم يكن يعني بالنسبة لهم ضرورة سوى دفع المزيد من الضريبة للدولة" (١٧).

مجتمع القرية وشخصه وبنيتها

تطغى على مجتمع القرية في هذه المذكرات الرابطة القرابية، فهو في الغالب من عائلة البطاينة الذين يعتقدون مجتمعين وراسخ في وعيهم أنهم ينسبون إلى بني جهم من اليمن، ويتناقلون قصصاً تقوي معتقدهم بأن حرياً نشبت بين بني جهم حول خلاف على الزعامة في بداية القرن السادس عشر، فهاجر جزء كبير من الذين هزموا نحو الشمال هاربين إلى الحجاز أولاً، ثم إلى جبل العرب في

سوريا ثم جنوباً اتحدوا إلى الأردن وفلسطين .. وكانت حكماً مقصوداً من ينشد حماية أهلها الشجعان .. (١٨). في السيرة يقف الكاتب عند شخصية هامة في بنية القرية الاجتماعية السلطوية، وهو "محمد الرواشدة" شيخ العشيرة، ويقدم كاتب السيرة صفاته فيقول عنه: "كانت لديه نظرة خاصة تتميز بالقسوة فلم أره بيتسم قط لأحد". أما رحلة الكاتب الأولى والمدينة التي واجهها كانت حيفا في إشارة إلى نمط العلاقة التجارية والاقتصادية التي كانت سائدة بين إربد ومدن فلسطين، فيقول: "حملوا السيارة بأكياس القمح التي يبيعها أبي في حيفا ... (١٩).

حيفا المدينة وسيدة المدينة

تبدو اندهاشات الفتى الذي رافق والده إلى حيفا للمرة الأولى ساذجة في مستوى الاستغراب الذي أبداه، ومنها قوله: "في الطريق إلى حيفا كان فالح يرى لأول مرة اللحم المقلي مع البيض وقد حدث ذلك في استراحة في منطقة المشارع هنا يرتاح التجار والمسافرون .. (٢٠).

يدخل الكاتب مدينة حيفا في مساء يوم خميس غير مؤرخ حيث بدت المدينة عالم يحتاج براءته ولم يكف الطفل عن طرح أسئلته على والده فيقول:

"أخذني أبي إلى بناية قريبة ... صعدنا درجاً ضيقاً إليها لم يكف يضرب الباب حتى فتحت لنا سيدة جميلة ... (٢١).

تظهر المرأة التي وصفت بالجمال أول الأمر مختلفة عن ما ألف الرجل في القرية، سواء في شكلها أو لباسها أو طريقة كلامها، فلم يخف قاع اندهاشه أمام تلك المرأة التي راح يصفها بإعجاب شديد بقوله:

"انحنيت لتسلم علي، مدت يدها لتصافحني وكانت تكشف عن نصف صدرها، انقبضت للمنظر لم استسغ



قط لحم امرأة كبيرة... ويمضي بالوصف تحت وطأة الدهشة:

"قادتنا إلى الغرفة، ساقاها مليئان كصدرها، فسألها أبي عن آخرين يعرفهم وجرى بينهم حديث كانت تضحك ضحكات غير تلك التي أعرفها في "حكما" والنساء في حكما لا يضحكن" (٢٢).

في المدينة ثمة ادراج تقود لأبواب تختفي وراءها أشياء كثيرة، ولكل منها شخوصه المرتبطون بذاكرته التي يفصح عنها بالقول: "لن أنسى ذلك الدرج في تلك اللحظة التي كان أبي يختفي فيها دخلت الشاعر من الجانب المقابل بنت صغيرة تلبس تنورة قصيرة سوداء وقميصاً أبيض كانت تتنمل صندلاً أحمر يصعد إلى ما فوق كعبيها جوربان بيضاوان قصيران ينتهيان بكشاكش... صعدت الدرج... قرعت الباب... فتح فاخفت وراء" (٢٣).

يمود الكاتب بعدها للحديث عن المرأة في القرية وعن سيداتها اللواتي يذكر منهن "السيدة فصل زوج فالح الزعبي، ويصفها: كانت فصل امرأة جميلة يحبها أهل حكما وتحبها أمي...".

ويبدو أن للسيدة "فصل" طريقتهما الخاصة في فرض جمالها، الذي لم يخفه فالح بقوله: "لا أتذكر اليوم من فصل سوى خلخالها الذي أحاط بساقها الأبيض الذي لا زال يلعب وذاكرتي" (٢٤).

"عودة للقرية"

كأي قرية عربية تكون فيها رابطة العصبية والقراة مقدمة على أي رابطة أخرى، يحدث الصراع بين القوى العشائرية لأسباب قد تكون ساذجة أحياناً، لكن النتائج قد لا تبدو كذلك، فهجرة "الزعبية" من قرية "حريما" بسبب قصة نائر جعلتهم يجلون إلى حكما، وهذا أضاف تنوعاً جديداً في مجتمع القرية ذي الأصول

في المدينة ثمة ادراج تقود لأبواب تختفي وراءها أشياء كثيرة، ولكل منها شخوصه المرتبطون بذاكرته التي يفصح عنها بالقول: "لن أنسى ذلك الدرج في تلك اللحظة التي كان أبي يختفي فيها

الواحدة، لكن يبدو أن شكل القدوم القسري ظل عالقاً في مخيلة الرجل. فيقول:

"أطلوا علينا من الشمال في ظعن عريض من الحيوانات المحملة بكل أنواع العفش والملابس والأطفال والنساء يسرون باتجاهاً على الطريق الضيقة" (٢٥). لكن تلك الجولة أثرت حكماً بشخوص جدد.

فوسط الحديث عن الجولة الزعبية هناك شخصية "سالم العنبر"، الذي لا يخلو وصفه من إعجاب الناس به فهو "أسود البشرة أمه سوداء من أفريقيا وهو معروف بقدرته الفذة في العزف على الربابة وبصوته الجميل... كان غناؤه لأهالي القرية جميلاً وقصصه تضحكننا، كان يستخف بأعدائه من الزعبية الموهورين يتهددهم دائماً ويؤكد أنه يذهب في الليل كل يوم ويسير هناك ويعلم الجميع أنهم موجودين" (٢٦).

زمن الحرب

يستعرض كاتب السيرة صورة الزمان الذي عاشه الناس إبان الحرب العالمية الثانية ومشاهد القصف الألماني لتكنات الجيش الإنجليزي ومعسكراتهم، ووسط الحديث عن أيام الحرب، يذكر الكاتب قصص الثوار في فلسطين التي كان يرويها "شقيقه بعد عودته من حيفا، والتي أمدتهم ببطولات المجاهدين

الفلسطينيين" (٢٧).

رغم زمن الحرب المروع إلا أن حيفا كانت قد سرقت من فالح الطويل أشياء كثيرة ظل يمثل تساؤله عنها وتذكرها سؤالاً واخراً، فنجدته يتحدث عن ذاك الثوب الذي اشتراه من حيفا وعاد به وكان اسمه "الصاية"، التي وصفها بأنها "بدت غريبة في مجتمع قريته... كان الناس في حكما لا يلبسون الصايات الصفراء يقولون أنها لباس النور فقط" (٢٨).

الكتاب والحكواتي

كان الصبية في القرى يذهبون مبكراً "للكتاب"، وهذا نمط تعليمي من أنماط التلقي المعرفي التي تميز المجتمع الريفي في أي مكان، وقد يكون الكتاب متقللاً أحياناً إذ أنه مرتبط بشخصية شيخه الذي يعد من رموز القرية المتقدمة في الهرم الاجتماعي، وسبب ثقل وزن الشيخ اجتماعياً هو ما يملكه من قدرات على فك الحرف أو ربما الإفتاء في مسائل الناس الحياتية كونه يملك أو يستحوذ على المعرفة في ظلال مجتمع بسيط يرفل بالأمية.

أما شيخ الكتاب في حكما فهو "أحمد الزقط"، الذي اعتنى بفالح بسبب أفصح عنه الطويل وهو انتساب شيخ الكتاب إلى نفس عائلة أم فالح وهي عائلة تعود في أصولها إلى الخليفة عمر بن الخطاب حسب اعتقاد الناس.

في الشتاء يبدو ليل قرية حكما طويلاً فلا بد من عنصر تسلية، وكانت مقدرة فالح على القراءة وتمكنه منها قد ساعدته في تبوء موقع الحكواتي وكانت لديه رغبة في القصص.

لكن مهما كان أمر التسلية وشكلها فهو لا يخرج القرية من وصف الحياة فيها على أنها رتيبة، ومع ذلك تبقى محبتها عامل جذب عكسي نحوها بعد الخروج "لم تكن قرية حكما وحياتها الرتيبة والقليل مما تقدمه سوى

من القرية إلى القرية

أدى انتقال فالح إلى قرية "سحم" حيث أحوال والده من عائلة الطوالبة إلى أن يشهد الطفل أحداثاً هامة كانت تقف القرية أمامها ولاحظها فالح، إذ كانت القرية تقف عند أحداث ثلاثة يضعها مدير المدرسة الأستاذ حسين أفندي دفعة واحدة وهي تأسيس شركة باصات وشراء راديو وتشكيل فرقة كشافة.

كان شراء الراديو بدعوة من مدير المدرسة، فقد دعا أهالي القرية للاجتماع وعرض الفكرة، قال لهم: "أنهم يستطيعون بالراديو أن يعرفوا كل شيء يجري في لندن وعمان والقدس وكان الثمن ١٥٠ ديناراً مع البطارية بتبرع أهالي قرية "سحم" بالمبلغ فهم فخورون بأنفسهم وتربيتهم وتبرعوا بالثمن".

بيد أن وصول الراديو كان يمثل تحولا كبيرا وحدثا بالغ الأثر لما سيأتي بعده، إذ وضع القرية وناسها أمام مجريات وأحداث هامة زمن الحرب الثانية ومن ثم النكبة، بعد أن كانت القرية غارقة في الغياب. وهنا تصف السيرة دخول الراديو بما يلي: "أعلن

المدخل لذلك العالم الذي ما أن تخرج منه حتى تعمل بسرعة على العودة إليه" (٢٩).

ثم يروي الكاتب عادات الناس في الالتقاء مساء قائلًا: يبدأ الناس بالوصول بعد صلاة العشاء وأحياناً قبلها وأبدأ بالقراءة التي لا تنتهي أحياناً إلا قريباً في منتصف الليل... لقد أحبنا جميعاً أبو زيد الهلالي وزيدان شيخ الشباب وكرهنا الجلييلة...".

وعند الكاتب أن القرية حكماً لا تعود كما كانت بل تتحول إلى ملحق بني هلال ترحل معهم وتتظر القائمين منهم وتخزن لهم (٣٠).

في القرية قيم وعادات وسلوكيات وأنماط، وفيها مرافق عامة، من دكان ومضافة ومسجد، وكتاب، ثم نجده يسرد صفات الدكان الوحيدة في القرية وسلعها المحببة إليه وإلى جيله وهي دكان "سالم". يقول المتذكر هنا: في اندكان حلاوة، ولكنها لا تشتري إلا للمرضى لذلك اقترح منصور ابن عم فالح يوماً أن يمرض علّ أهله يشترون له الحلاوة... وكانت هنا خطة للمرض أو التمارض... (٣١).

في القرية أن الراديو سيكون جهازاً عند المساء وأن أهل البلد يمكنهم أن يسمعوا الأخبار عندما تفتح الإذاعة برنامجها وذلك الساعة السادسة... سمعنا في البداية صوتاً يقول "سيداتي... سادتي ثم غاب الصوت في ضجيج عنيف... لم يتحسن صوت الراديو إلا بعد أشهر" (٣٢).

في شتاء ١٩٤٧م وبداية العام التالي تفتح القرية أعتابها على تدفق اللاجئين من فلسطين وكان أهالي قرية سحم يهرعون لمساعدة اللاجئين من فلسطين. كان زمن النكبة وممهداتها يشبهان المأتم الذي حلّ في قرية سحم (٣٣)، لتبدأ القرى الأردنية باستقبال مجموعات كبيرة من اللاجئين الذين وفدوا بسبب الاحتلال الصهيوني، ولتبدأ المنطقة تشهد حالة من الحراك السكاني الذي غير الكثير في بنيتها الاجتماعية كما أنه أثراها بعناصر مجتمعية جديدة، وبعد هذا التاريخ ستحدث تحولات كبيرة في تاريخ الدولة الأردنية لا تزال نتائجها ماثلة إلى اليوم، وبهذا التاريخ نكون قد وقفنا عند نهاية الجزء الأول من مذكرات فالح الطويل.

المراجع والأكالات:

♦ أستاذ التاريخ والحضارة / جامعة فيلادلفيا وكاتب في جريدة الغد.

١- حول مصطلح السيرة انظر: عيد القادر ابو شريفة، إشكالية مصطلحات أدب السيرة، بحث منشور في: شكري عزيز ماضي وآخرون. ادب السيرة والمذكرات في الأردن، منشورات جامعة آل البيت، ١٩٩٩، ص: ١١-٣٢.

٢- راجع، طريف الخالدي، فكرة التاريخ عند العرب، دار النهار، ١٩٩٧، ص: ٥٢.

٣- عبد الرحمن بدوي، الموت والمقبرة، الكويت، دار القلم، ١٩٤٥، ص: ١٠٣.

٤- عصام سخيني، مكانة السيرة والمذكرات في المعرفة التاريخية، في: شكري ماضي وآخرون، مصدر سابق، ص: ٦٢.

٥- عصام سخيني، المصدر السابق، ص: ٦٣.

٦- ابن بطوطة، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، تحقيق محمد العريان، بيروت، ١٩٨٧، ص: ٣١.

٧- جمال الشاعر سياسي يتذكر: تجربة العمل السياسي، دار رياض الريس، بدون تاريخ نشر، ص: ٧.

٨- محمود رياض، مذكرات محمود رياض، ١٩٤٨-١٩٨٧، بيروت، المؤسسة العربية للدراسات، ج ٢، ص: ٩٠، نقلاً عن عصام سخيني، مصدر سابق، ص: ٦٥.

٩- المصدر سابق، ص: ٦٥.

١٠- فيليب لوجون، السيرة الذاتية، الميثاق التاريخي الأدبي، ترجمة وتقديم، عمر الحلبي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ١٩٩٩، ط ١، ص: ٨.

١١- المصدر السابق، ص: ٩.

١٢- فالح الطويل، مدارات الذاكرة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ٢٠٠٢، ص: ١٤.

١٣- انظر: جورج لوكاش، الرواية التاريخية، ترجمة صالح جواد كاظم، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ص: ٤٢٠.

١٤- فالح الطويل، مدارات، ص: ٢١.

١٥- المصدر السابق، ص: ٩.

١٦- المصدر السابق، ص: ١٢.

١٧- المصدر السابق، ص: ١٣.

١٨- المصدر السابق، والصفحة ذاتها.

١٩- المصدر السابق، ص: ١٣-١٤.

٢٠- المصدر السابق، ص: ١٤.

٢١- المصدر نفسه والصفحة ذاتها.

٢٢- الطويل، مدارات، ص: ٢٤.

٢٣- المصدر السابق، ص: ٢٤.

٢٤- المصدر السابق، ص: ٢٥.

٢٥- المصدر السابق، ص: ٢٩.

٢٦- المصدر السابق، ص: ٣٠.

٢٧- المصدر السابق، ص: ٣١.

٢٨- المصدر السابق، ص: ٣٦.

٢٩- المصدر السابق، ص: ٣٧.

٣٠- المصدر السابق، ص: ٥٨.

٣١- المصدر السابق، ص: ٦٠.

٣٢- المصدر السابق، ص: ٦٢.

٣٣- المصدر السابق، ص: ٨٧.

معمود مستجاب الأنير

❖ غازي الذبيبة

قلة هم الكتاب الذين يصنعون من حياتهم قصة تسلسل بين ثنايا كتاباتهم. وقلة منهم من يعسكون جمر الكتابة وكأنه وهج يضيء الحياة ويصنع من تلافيفها ضوءا يقود إلى حديقة المعنى والجمال. ومحمد مستجاب الذي غادرنا أخيرا بعد أن أمسك الجمر. وامتلا بالسخرية على من يتركونه. فارين من لسعه. واحد من هؤلاء.

من يقرأ مستجاب في إنتاجه منذ قصته الأولى " الوصية الحادية عشرة " وحتى روايته " اللهم الخفي " التي حملت عنوانا يستمد نكهته الساخرة من لازمة كوميدية استخدمت في مسرحية هزلية شهيرة عنوانها " العيال كبرت "، يكتشف أن صاحب " الحزن يميل للممازحة " و " قيام وانهايار آل مستجاب " و " انه الرابع من آل مستجاب " و " نعمان عبد الحافظ " ومقاله المسلسل الرائع في مجلة العربي " نيس الغراب "، ستكتشف له طلاقة مدهشة على استخلاص الحكمة من السخرية. وتوظيفها بما يليق بكتابة رصينة، محكمة. كتابة تعلم من يقترب من جمرها الأخلا بلسعه. وضراوة قدرته على إحالة العالم إلى مادة تفرد اجتهادها على مساحة متململة من الاحتجاج والتذمر والمشاركة والغضب والضحك والنهز الحاد والمناكفة والاحتجاج والفضح.

ما كتبه الراحل محمد مستجاب طيلة حياته، لم يكن له أن يظهر بما ظهر عليه ربما. كولا ما عاركة هذا العصامي القريد في عالم الكتابة، فقد كانت حياته مجموعة من المواقف المحتسدة بالعت. فهو علم نفسه بنفسه كيف يكتب وكيف يقرأ الحياة من زواياها المختلفة بعد أن يصبح كاتباً. ولم يكن خريج أي من الجامعات أو المعاهد أو المدارس. كان مجرد مواطن عادي من آل مستجاب كما كان يحب أن يقدم نفسه ساخرًا، يعنى في مصر. عمل في أكثر من مهنة. أحداها عاملا للقهوة والساي في مؤسسة ثقافية.

استطاع مستجاب أن يتقدم في كتابته حتى تجاوز ما كان عليه من عنت. وإن ظل يبدو في كتابته حاضر التذمر والسخرية ممن حوله أحيانا. لكنه بذلك حافظ على روح المتمرد القريب من نفس الناس البسطاء المزروعين في قلب المعاناة والضنك، وكان عارفاً بهيئته ككاتب. قريبا من هذه الأرواح البسيطة المعقدة في حبكة حكايتها اليومية مع الحياة، ومن هنا صاغ قصصهم، وما يعمل في عالمهم من حكايات لامسها هو ذاته. وعاش تفاصيل كثير من أجزائها. حتى تلك التي لم تكن تسمه شخصيا.

في مستجاب الساخر اللاذع والحاد، طيبة القروي، وحنكته في مدهمة الحياة، وشراسته في الغضب من باطلها، وشقاوته في مماحكتها، ورافته في الاقتراب من قلبها الضاح والمربك، وهو بذلك استطاع تكريس ما أنتجه في الكتابة الشخصية والروائية والمقالة للنعير عن ألم وفرح الحياة. تلك التي ينبعث هو بين ثناياها. دور لف أو دوران، فهو حين يقبض على حكاية من هنا أو هناك. تكون حكايته. هو بطلها. وهو الذي يخوض تفاصيلها. ويقوم بما تحكمه فضائها من قيام وانهايار للشخوص والأحداث.

ولعل الأدب العربي لم يشهد ظاهرة كالتى صنعها محمد مستجاب في توظيف شخصيته. لكي تكون المحور الرئيس في قصصه وإن اتزاحت في بعض منها عن هذه الفحوى. وإذا كان ثمة من كتب غير مستجاب ممثلا لحكايته الذاتية أو مقتربا منها، فإن طريقة مستجاب في الكشف الفصيح عن شخصيته في أعماله غير مسبوقه. ولتصايل فيها مستويات السيرة الذاتية وأساليبيها، بينما ترتفع فيها رائحة القص والروى والحكي. وتتجلى كلما اقترب بنا هذا الكاتب البارغ من ذاته، وعاملنا على أساس أننا لا نعرفه ولا نمتلك عنه سوى ما يفصح به، المستويات الفنية الرفيعة والمتقنة في الرواية والقصة.

من عرف محمد مستجاب في الكتابة. عرف أن هذا الكاتب الذى استطاع أن يصنع من نفسه كتابا قديرا بعد أن سعى إلى تعليم وتثقيف نفسه بنفسه، يستحق أن يكون أنموذجا للكاتب العصامي الذي يعبر الكتابة بقوة المعنى ويحمل الحياة الذي خففه بروحه العذبة والحارة بدفنها ورشاقة انعقادها في عالم ما زال يحتاج إلى مستجابين كثر. يعلمونه الضحك والسخرية برحابة مستجابية نادرة.

لم يكن ذلك المساء عادياً فقد هزنتني أبو ظبي بناطحات السحاب والضباب والبحر الذي يقرش اليابسة والجمال الأخاذ الذي قل أن عشت عليه في حياتي ورحلاتي مشرقاً ومغرباً... كانت أحلام جميلة جداً ذلك المساء إلى الحد الذي أغرقتني فيه... بإجراء حوار... ويا له من حوار... أولاً لأننا اتفقنا على ربع ساعة تسجيل وثانياً لأن أحلام طلبت مني سلفاً أن لا أوقف فيها كثيراً من المواجه...

ثمة أشياء كثيرة أردت أن أقولها لأحلام لكن حاجزاً من الخجل منعني، ولكن الأهم من كل ذلك أن هذا اللقاء المطول مع أحلام مستغانمي جرى في لحظة صدق أبعد ما تكون عن ميزة هذا الواقع العربي المتقلب....

♦ أحلام مستغانمي في أبو ظبي... ماذا بينك وبين الإمارات والحال أننا نعرف أنك مقيمة في لبنان منذ سنوات؟ - بيني وبين الإمارات العربية المتحدة صفحة أسبوعية في مجلة، هذا أولاً. أما ثانياً، فأنا أحب طيبة الناس هنا في هذا البلد وجمالهم، ورغم أنني في الواقع أتعامل مع الإعلام هنا فإن حضوري المادي نادر جداً لأنني غير متوفرة دائماً في كل مكان باستمرار لأنني عندما أكون مجنونة أختفي... وأنا أحسن هذه اللعبة العاطفية التي أمارسها مع نفسي أولاً ومع الناس في مرحلة ثانية، لا أحب أن أكون في المتناول...

جئت إلى أبو ظبي في إطار مشروع أقوم بإعداده وهو الممثل في تحويل "ذاكرة الجسد" إلى مسلسل تلفزيوني ستعده قناة أبو ظبي الفضائية لرمضان المقبل في بيروت... والأنا نحن بصدد دراسة قضية الاختيارات: الممثلين، المخرج وقد تم منحي حرية المساهمة في الإعداد والتفكير والإشراف على السيناريو والإشراف على مختلف المراحل...

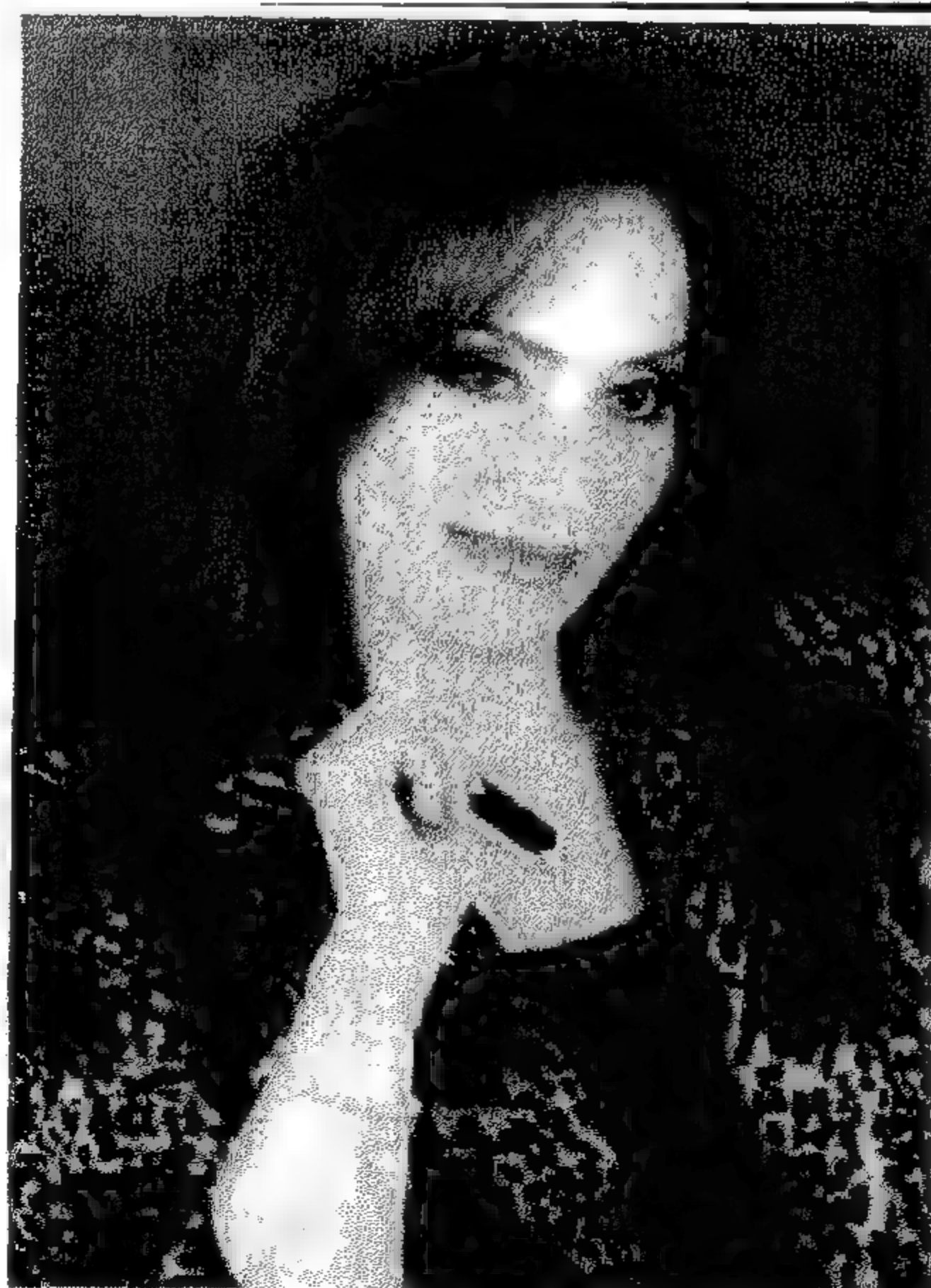
♦ المتابعون لمسيرة أحلام مستغانمي التي ظهرت بقوة يقرون بأنك في كتابك الأخير "عابر سرير" بقيت محافظة على الروح نفسها التي كتبت بها كتابك الأول "ذاكرة الجسد"... هل أنت مقتنعة بهذا الرأي؟

تعتبر الموت حالة إبداعية

أحلام مستغانمي لـ «عمان» : أنا امرأة ساذجة جداً وأمنيته أن أنتفضع عن البصير

ساسى جبيل - تونس

إنها امرأة من الزمن الجميل، تشعروا أن تتحدث لها أنها بسيطة وتكاد تقول ساذجة وربما اشتركنا مع رأي زوجها الصحفي جورج



مستغانمي

الراسي في القول، أنها ضبية في الحياة ذكية في الكتابة...

أحب أحلام مستغانمي منذ حرفها الأول "في ذاكرة الجسد" تلك الرواية الضليعة التي هزت باطن الكائن القارئ العربي فانبهر منتصراً لما تكتبه هذه الجزائرية / التونسية من لذة قل أن تجد لها نظيراً بين نظيراتها في الوطن العربي هذا الوطن المنخور بسكين القهر والخوف والاختفاء خلف جدران الصمت...

- ربما كان هؤلاء المتابعين نصيب من الحقيقة... والحقيقة أنني عندما كتبت "عابر سرير" كنت تحت تأثير الحملة الشرسة التي شنت علي... في اللاشعور ومع سبق إصرار وترصد أردت أن أؤكد لكل المشككين في إبداع أحلام مستغانمي أنني كتبت "ذاكرة الجسد" إلى حد أنني كتبت فقرات تعمدت دمجها في النص... "عابر سرير" كان تنمة للثلاثية لذلك لا بد أن يكون فيه روح العمل الأول والعودة إلى خالد من جديد فتعود لغته وجمله... البطل عندما التقى في عابر سرير مع حياة يتماهي مع خالد... قلت ما كنت قلت في ذاكرة الجسد: "الذين قالوا وحدها الجبال لا تلتقي أخطأوا... إلخ". كان هنالك استحضار لجمل وأحياناً لفقرة كاملة لكن أعتقد أن "عابر سرير" كان عملاً أعمق من أعماله الأولى ففيه عمق فلسفي وفكري أتمنى أن يكون القارئ الحصيف قد انتبه له...

❖ إذا كنت مقتنعة بأن الحملة التي شنت ضدك هي حملة مبيتة وتؤكد ان بعضهم أراد أن يستنقص من قيمتك بعد أن أصبحت بكتاب "ذاكرة الجسد" معبودة كثير من القراء العرب، إن صحت العبارة... فلماذا تعمدت أنت إثارة اللاشعور وإعادة ما كنت كتبت مرة أخرى؟

- تعرف أخي ساسي أن ثمة أشياء كثيرة بصدد التراكم... تلك الحملة أملتني كثيراً ولكنها خدمتني الآن أكثر... كنت أحتاج إلى مثل تلك الحملة، الأعمال الكبيرة تهاجم دائماً والعمل يكبر بأعدائه...

❖ إذا خانتك قلمك هل تقرين بأن في الحبر سحراً؟

- أنا كائن حبري ولا أدري إن كان في الحبر سحر... أنا كائن حبري وربما من هذا المنطلق بالذات يأتي سحري... لا أظن أن الحبر سيخونني ككاتبة أو كائنة.. أحياناً أكون عصية الحبر شيمتي الصّبر... أحياناً لكن بعد الثلاثية التي أصدرت الحقيقة أن تعود إلى الكتابة بعد كل تلك الطعنات يصبح الأمر نوعاً من التحدي ولكنه إذا استطعت أن يكون أرقى وأنقى لغة... ما

أظن أنه تحقق لي رغم كل ما قيل وما يقال يؤكد أنني نجحت...

❖ خوضك في المسكوت عنه مما لم تطرحه كثير من الروايات العربية سابقاً جعلك كاتبة قريبة جداً من القارئ تعيش معه، تسكنه، تمشي معه، يتابع أحداث كتابك بشغف يسرع في الوصول إلى السطر الأخير... هل في ذلك تعمد التحيل الإبداعي على القارئ؟

- لا أدري ما معنى المسكوت عنه... لا أدري إن كنت مراوغة لكن ليس في هذا، بالنسبة لي ليس في قاموسي مسكوت عنه... أنا أكتب كما أفكر، كما أتكلم... ليس هنالك استقرار قط في كتاباتي... لا وجود لحياء كاذب أو إباحية فجّة مؤذية فنصوبي تشبهني تماماً... ما لا أقوله في الحياة لا أكتبه على ورق، وما لا أفعله أنا لا يفعله أبطالي وكل ما يفعله أبطالي أنا جاهزة لأفعله في حياتي... ما لا أفعله أنا لا يفعله أبطالي... أنا لم أكتب إلا نفسي ولغتي تشبهني وبالتالي لا أتحايل وبالتالي لا أدري عندما أتكلم هل أفصحت؟ هل بحث الحقيقة بما يجيش في باطني؟ هل قلت ما سكت عنه الآخرون أم لا؟ أنا جداً شفافة... الكتابة تمرّني والكلمات لا تغطيني... كلما تكلمت تمرّيت فانا لا أعرف المسكوت عنه، وفي نفس الوقت لا أتعمد ذلك، فأنا لا أملك ولا أبحث عن طرق لكسب القارئ وأكاد أقول أنني في البداية لا أكتب إلا نفسي...

عندما أجلس لأكتب لا أفكر في قارئ لأنني إذا بدأت أفكر في قارئ لن أكتب

■ أنا شاعرة في الحياة ولا يعنيني أن أكون شاعرة في النص.

■ أنا سعيدة بخساراتي لأنك بالخسارات تصنع أدبا لا بالمكاسب.

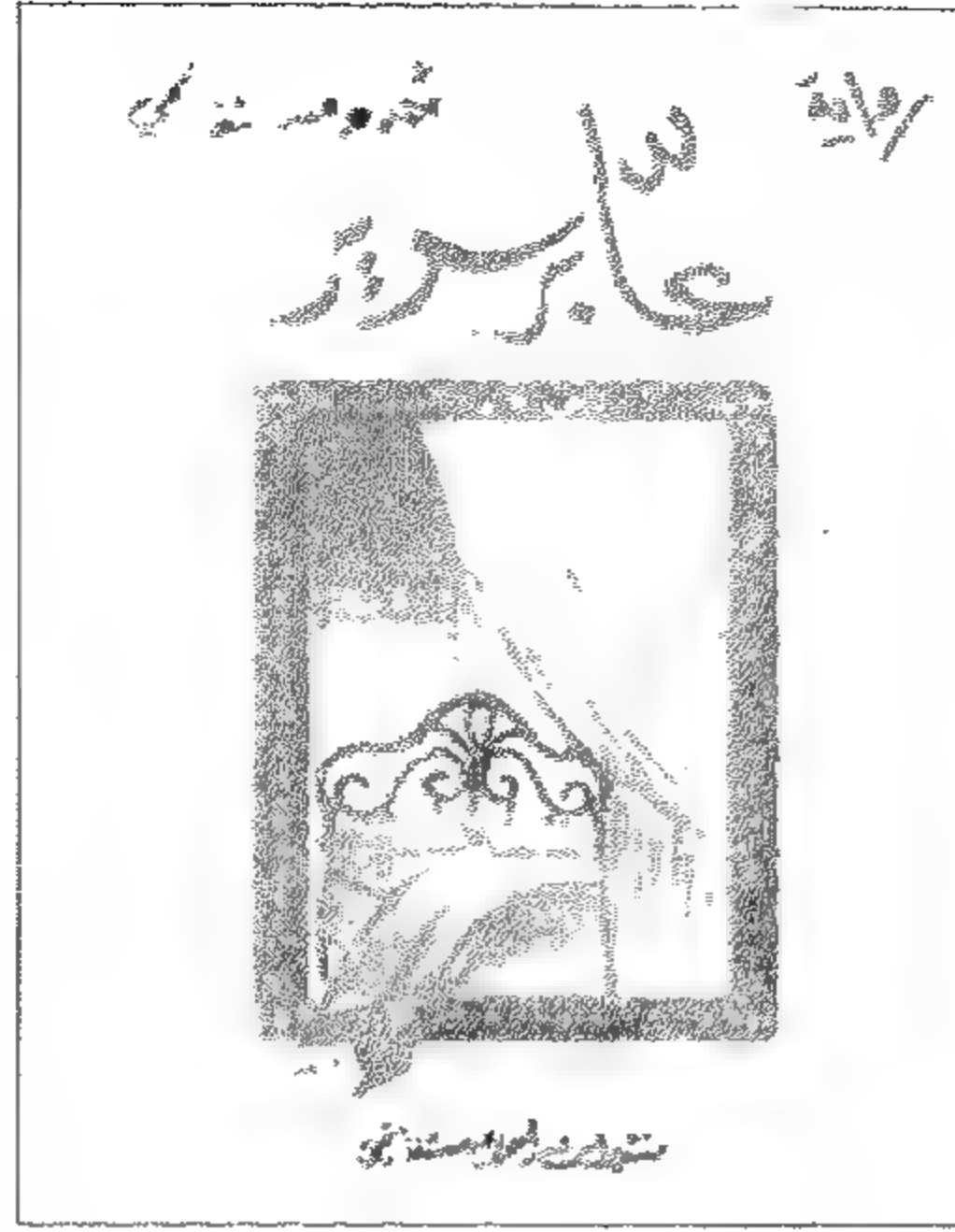
شيئاً، لأن تشكيلة القراء كبيرة جداً... من بين قرائي أناس أثرياء جداً جداً ومن بينهم مساجين وأسرى وفقراء ومساجين سياسيون وأطفال في عمر أولادي... كتبي مبرمجة في سنوات البكالوريا الرسمية في لبنان... ثمة مسنون كبار يحبون كل ما أكتب... إذا فكرت كيف يقرأني هؤلاء جميعاً لا أستطيع الكتابة أصلاً... لذلك أنا عندما أكتب لا أفكر في أحد... أنا لا أفكر إلا في متعتي الخاصة... كيف أستمتع وأنا أكتب... فلا شيء يعنيني خارج النص... وأعتقد أنها الوصفة الوحيدة والأهم التي تجعلك تنجح في كتابة عمل... إذا فكرت بكسب القراء الأجانب مثلك مجرد أنهم حاولوا كسب قارئ أجنبي... لأن الجهد الذي تقوم به لكسب قارئ يجعلك تخسر آخر...

كل الكتاب العرب المشهورين في أوروبا خسروا القارئ العربي لأنه ليس بإمكانهم كسب كل القراء... بينما لو كتبوا فقط عن أنفسهم ككتاب أميركا اللاتينية كانوا حقيقيين، عندما للأسف نظرة تقول أن كل كاتب عربي مخير بين أن يكسب القارئ العربي أو القارئ الأجنبي الأوربي بالذات.

❖ أحلام، الرواية العربية اليوم سحبت البساط من أمام الشعر ديوان العرب، ولكنك تكادين تكوينين من أعاد صياغة الأشياء بشكل مختلف في رواياتك لتكوني الروائية الشعرية أو الروائية الشاعرة... هل يمكن القول أن كتابتك هي ضرب من النثر الشعري السلس؟

- ربما لم أشف من الشعر، نحن جميعاً لم نشف من الشعر، أنا لا أتعدي على الشعر، الشعر ليس صياغة كلمات جميلة أو إنتقاء كلمات موزونة... الشعر هو أسلوب حياة أو نمط... أنا بالنسبة لي شاعرة في الحياة، لا يعنيني أن أكون شاعرة في نص، ولأنني شاعرة في الحياة من خلال المواقف، أنا لم أحن الشعر وهذا شيء جميل... ونظراً لأنني لم أحن الشعر أقول صراحة: أنا لست شاعرة لأن الشعر نتاج يصعب جملة... أنا كاتبة فقط وصريحة جداً مع نفسي، صارمة في محاسبة نفسي أخلاقياً بالمفاهيم التي أؤمن بها... وبالتالي





أصبحت تحسبين حساباً لكل كبيرة وصغيرة في حياتك حتى أنك أصبحت تحسبين حساباً لكل شيء... حتى أصبح الأمر بمنزلة الخيالات المزعجة التي تفكرين فيها... ماذا حصل لك بالضبط؟

- من فرط الطعنات... أنا امرأة ساذجة... حتى أن زوجي يقول لي دائماً: "أنت ذكية في الروايات وغبية في الحياة... أنا أطمئن دائماً لأنني لا أحتاط من شيء... أنا أمية في كل شيء وخاصة في الحسابات... أنا سعيدة بخساراتي لأنك بالخسارات تصنع أدباً لا بالمكاسب... أقول لأنني أردت على ما سمعت... على قراء بسطاء يشترون كتبتي بالتقسيط وهذا يؤلني جداً ولا يرفع من شأنني بقدر ما يؤذي ككاتبة... ماذا سأكسب غداً...؟ ماذا سأأخذ معي...؟ إذا كان رفيق الحريري نفسه ترك ٨ مليارات دولار وذهب... فكيف الحال إذا كنت أنا كاتبة، ماذا سأأخذ معي؟ أنا سأترك خلفي... لأنني أعيش من اسمي لا من كتبتي..."

♦ كتب الشاعر العربي الكبير نزار قباني على ظهر أحد كتبك كلاماً جميلاً ناعماً... ما هي علاقتك بهذا الرجل؟

- علاقتي به موجودة في موقعي على الانترنت... هذا الكلام كتبه بعد أن صدر كتابي وبالمناسبة توجد شهادة لسهيل إدريس... علاقتي بنزار قباني علاقة جميلة قد أكتبها في رواية وستكون رواية جميلة ولا أريد أن أستهلكها في جملتين لأنه قد لا تفهم تماماً... إن علاقتي بنزار قباني علاقة جميلة جداً، لقد أضعنا بعضنا ثم التقينا... إنها من تلك العلاقات الإنسانية الجميلة التي قد تغذي عملاً إبداعياً...

♦ أحلام... هل أنصفك النقاد العرب؟

- لا يعني النقاد العرب، ولا يعني أن ينصفوني... نقادي هم قرائي... فعلاً وصدقاً لا يعني... أنا عقدت النقاد لأنهم أحسوا أنني لا أحتاجهم... لم أعد أحتاج شيئاً غير قرائي... القارئ هو ناقد، معلمي، مشهري وحتى الصحافة لا أحتاجها بدليل لا أعطي مقابلات صحفية وهذا لا يعني من القول أنني

أن يراني أحد ومن أراد أن يراني فليقرأ كتبتي... وبإمكانه أن يتحاور معي فعلاً من خلالها... إن كل ما يقال خارج النص هو ثروة... لقد كتبت إلى حد الآن ألف صفحة عدا صفحات المقالات... بالتالي بعد ألف صفحة لا أريد أن أعلق، وحتى لو مت بعد هذه الثلاثية أكون قد أنجزت وصية وانا مطمئنة، يبقى دائماً أن هنالك أشياء تريد أن تقولها ولا وقت لديك... أعتقد أنني أصبحت عارية أمام القراء إلى درجة أن الكثيرين يحبونني أو يكرهونني أو يقيمون علاقة بي دون أن يلتقوني... فأنا امرأة مفضوحة جداً...

♦ ماذا يزعم أحلام مستغانمي الآن بالذات؟

- ما يزعمني أن كتبتي غالية الثمن، أنا ككاتبة وكناشرة مكسبي من الكتاب دولار ونصف ويؤلني أن القارئ (مهما كانت وضعيته الاجتماعية) يدفع ثمناً كبيراً لقاء هذا الحب... إنها جريمة في حق الكتاب... أتمنى أن أكون موجودة لكنني لا أريد أن يقرأني القارئ العربي على حساب لقمة عيشه، لأن ذلك حرام وعيب عندي... أنا لا أصنع ثرائي من بؤس قرائي وبالمناسبة أؤكد لك أنني سأعود لنشر كتبتي ضمن منشورات دار الآداب لأنني لا أريد أن أفهم أن بعثي دار نشر لأكسب... هناك كتب مزورة تباع بـ ١٢ دولاراً (هي كتب مزورة في رأيي) وتضاديا لهذا الالتباس عدت إلى دور النشر من جديد حتى تفهم الحقيقة تماماً واضحة المعالم...

♦ شخصيتك في النص ليست شخصيتك في الواقع... يبدو أنك

هنالك مسائل لا أحب أن أفترفها... أنا أكتب عن أشخاص شرفاء جميلين أخشى عليهم من الانقراض أصلاً... حتى أنني أهديت عملي الأخير إلى من بقي من الشرفاء في هذه الأمة... لا أقول أنه لم يبق في هذه الأمة شرفاء... جميل أن نمجد هذا النموذج كقدوة ومأساتنا في العالم العربي أنه ليس لنا قدوة في أي شيء حتى بيننا نحن الكتاب... إننا نحتاج إلى كاتب يقول لا... يرفض أن يحضر مؤتمراً، يرفض أن يزور بعض الدول البوليسية... نحن اليوم نستقوي ببعض... نحن نخون بعضنا البعض...

الحملة التي تعرضت لها مثلاً نسبت لي كثيراً من الصفات الأخرى فكيف تريدون منا أن تبقى واقفين... الصعوبة الآن هي في أن تبقى واقفاً.

♦ تقولين في أحد نصوصك: كل إنسان عندما يموت يترك رؤوس أقلام على مسودات... هل تفكرين الآن في رؤوس أقلام ثرواية قادمة بعد هذه الثلاثية؟

- أنا أفكر، عندي رواية لا تزال موجودة في ذهني وكتبت نصفها ولكن إن شئت الحقيقة فأنا أفكر أيضاً في الموت...

♦ هل تفكرين في الموت فعلاً؟

- الموت لا بد أن يكون هاجساً إبداعياً وما دمت لست مسكوناً بهاجس الموت لا يمكنك أن تكتب... الموت كحالة، كتهديد، الموت كرافد إبداع، الموت مقصلة قد تتحداك وتتحدى نصك في أي لحظة وبالتالي عليك أن تظل في لهاث دائم حتى لا تترك خلفك - وهذا شيء مرعب - نصاً غير مكتمل... أنا أحب الكتاب المذمورين دائماً... الكاتب المستقر والمستمتع بوقته كأنه يملك الخلود... الخلود نكتة... عليك أن تشعر بأن التاريخ يحاسبك في كل لحظة وعندما أقول التاريخ هو: "أنت أين تضع نفسك"... ثمة من ليسوا معنيين ويريدون استهلاك النجاح الفوري، أمنيته أن أختفي... وأمنيته الحقيقية هي أن أنسحب وألا تراني... أن يأتي يوم لا أعطي فيه حتى هذه المقابلة الصحفية... أريد أن أقول أنه لا أريد



تتكررت لجميل الصحافة التي دعمتني، لكنني أقول أن أكثر من هذا كثيراً... إن نجاحي يعود إلى القارئ، فالقارئ هو الذي يدل القارئ الآخر على كتبي وبالتالي تجاوزت الاعلام وتجاوزت النقاد...

أعود وأقول أنا لا أتكرر لجميلهم أو لخدمتهم لكن لا أريد أن يقال اني مادة (مستهلكة...) هذه المقابلة لولا معزتك ومعزة تونس وأدري أن لي أحياء سيسمعونني وسيقرأونني... والله العظيم لا أتحدث لأنني لست في حاجة لكن في لحظات معينة أريد أن أقول للناس أنني أحبكم وأريد أن أقول لكل من يقرأني: أنني أحبك وأنا ابنة تونس كما أنني ابنة الجزائر وان نصفي (لا أدري العمودي أو الأفقي) هو تونس.

و تونس في قلبي وأظن أن من أسرار نجاحي شعور التوانسة بأن لهم في نصيباً... أريد أن أكرر هذا الخطاب: " إنني أحب كل هؤلاء الناس وتأتيني رسائل جميلة من تونس... القارئ التونسي قارئ رائع عندما تتجح في امتلاك القارئ التونسي تتجاوز كثيراً من المواقف... القارئ التونسي ليس سهلاً بالمرّة لأنه مثقف (مزدوج الثقافة عادة) وإضافة إلى ذلك فإن نوعية قراءاته راقية فبإمكانك أن تفاخر فعلاً أنك نجحت في تونس.

❖ لا شك أنك تقرأين الكثير من الروايات العالمية؟

- سوف تضحك كثيراً إن قلت لك الحقيقة... من العيب أن أقول إنني لا أقرأ الروايات... ستفاجأ... لكنني لم أعد أستحي من قول الحقيقة... أقرأ أشياء أخرى غير الروايات... لتكتب رواية عليك أن تقرأ أشياء أخرى غير الرواية... كل ما حول الرواية... وهذا لا يعني بالضرورة أنه ليس هنالك روايات تستهويني... أنا أقرأ الآن كتباً بالفرنسية أصادفها أو أسمع عنها في برامج... أقرأ كل ما حول الرواية... أقرأ الفلسفة... أقرأ التاريخ... أقرأ دواوين الشعر... أقرأ بما يغذي الرواية... لا أعلم من قراءة العمل الروائي شيئاً إلا إذا وجدت فيه ما يمسنني شخصياً ويخطفني من الصفحة

الأولى وهذا لا يحدث كثيراً مع الأسف الشديد.

❖ ماذا بقي من الجزائر في ذاكرة أحلام مستغانمي؟

- ما بقي في ذهني سيشاهده الجمهور العربي في مسلسل " ذاكرة الجسد " الذي ستننتجه قناة أبو ظبي في رمضان المقبل...عندي أمنية أن أحقق أجمل مسلسل تلفزيوني رمضاني... وسيكون رسالة حب للجزائر... كل ما لم أستطع قوله بالكلمات سوف أصفه بالصورة... سيكون تمجيذاً للجزائر لقسنطينة، لأعراسنا... لأفراحنا... لك تلك الشجون الجميلة... فعلاً أمنيته بعد الآن أن أعمل على إخراج هذا المسلسل في أحسن صورة لأنه من الأشياء التي ستبقى... الآن المشاهد العربي بإمكانك أن تؤثر عليه بالصورة أكثر من الكتاب.

❖ أنت تراهنين كثيراً على هذا العمل وأشعر أنك متحمسة له بشكل كبير جداً... ما سر ذلك؟

- نحن نراهن على هذا العمل الذي سيشترك فيه نخبة هامة من الممثلين العرب من كل البلدان... أنا متحمسة لـ " ذاكرة الجسد " التلفزيونية وخائفة... أخاف من الذين أحبوني في " ذاكرة الجسد " ككتاب وقد نصحوني مراراً وخصوصاً عندما اشترى يوسف شاهين الحقوق لتحويلها إلى فيلم... قالوا لي نخاف أن تقتلي شيئاً ما فينا... لكل قارئ صورة معينة لبطل أو لشخص ويخاف ألا يجدها كما هي عندما يتحول الأمر من طور الكتابة إلى طور الصورة... حتى لو أعطيت صورة أجمل فأنتني سوف أخيب ظنه... وبالتالي لم



يسمحوا لي بأن أعبث بهذه الصورة التي تمتع بها القارئ مكتوبة في الكتاب... وأتمنى لمن قرأوا الرواية أن يجدوا أبطالهم وشخصياتهم بنفس الصورة المرسومة في أذهانهم، بالنسبة للذين قرأوا الرواية، أما بالنسبة للذين لم يقرأوها أتمنى أن يجدوا فيها ما تمنوا مشاهدته... إنها مشاهد شعرية جميلة بلغة عربية مشتركة وهواجس عربية مشتركة... ونبحث عن أبطال جدد لتصوير هذا العمل حتى لا يكون لهم ذاكرة في ذهن المشاهد... ويكون لهم سوابق فنية.

❖ تنشرين كتبك للمرة العشرين في الوقت الذي يعجز فيه كثير من الكتاب عن طبعة ثانية لكتاب من ألف نسخة... وفي الوقت الذي تسيطر فيه الصورة والانترنت في عصر العولمة هذا وفي الوقت الذي أصبح فيه الكتاب آخر الاهتمامات؟ بم تشعرين إذن؟

عندما تتجاوز عدداً معيناً من الطباعات تصبح المسألة مجرد أرقام... مثال طبعت من " عابر سرير " ما يقارب ٥٠ ألف نسخة في سنة ونصف وما يعادله وأكثر من الطباعات المزورة وأنت تدري أنني مزورة في مصر، سوريا، الأردن وفلسطين بكميات كبيرة والكتاب بثمن خيالي، وأنا لا أكسب شيئاً من هذه الكتب... المهم أن القارئ يدفع ثمنها غالباً، فهذه الطباعات تعادل طبعاتي... أنا لا أستطيع أن أراقب الجميع...

❖ ولكن هذا يؤكد أن القارئ يستهلك كتبك بنهم؟

- نحن نتهم القارئ بأنه لا يذهب نحو الكتاب... القارئ عندما يعثر على نص يشبهه يطارد... مشكلتنا أننا عندما كتاب يطاردون القراء... إنهم يلحقون القبض على قارئ فيطلبون منه أن يقرأهم بالقوة، بينما لا أحب أن أهدي كتبي لأحد، إلا للذين لا يملكون الإمكانيات لشراء كتاب... على القارئ أن يطاردني...

ذات مرة كنت في الجزائر فأهديت لصديق يملك مكتبة أول نسخة من كتابي (عابر سرير)... فقال لي هنالك " بوليس " يأتي كل يوم إلى المكتبة ليسأل هل هناك كتاب جديد لأحلام مستغانمي



فأعطيته ٢٠٠ دولار فلما بكى أضفت له ١٠٠ دولار أخرى... فلما واصل البكاء طلبت منه أن يعود معي إلى البيت وأعطيته الألف دولار كاملة ليعود إلى المدينة في سيارة أجرة بـ ٥٠٠ ليرة... هذا الكلام لا أقوله للمفاخرة، ولكن لأؤكد لك أنني لم أغير ولن أغير. ♦ ولكنك اسم مدو اليوم في الساحة العربية عموماً وحتى في صفوف المثقفين؟

- أصدقك القول أنني لا أفاخر بالمثقفين، أنا أفاخر بالأسرى في سجن عسقلان، والذين يسرقون الهواتف ليكلوموني، أفاخر بمحمود صفدي الذي سرق هاتفاً ليهااتفني وكنت مع خطيبته... هؤلاء الجميلون الذين استنسخوا كتابي في السجن... هؤلاء أفاخر بهم جداً قبل غيرهم... عندما يقول لي محمود صفدي الأسير منذ ١٧ عاماً وهو في انتظار ١٠ سنوات أخرى: أحلام نحن ثمانية في كل زنزانة وأنت تأسعنا... وأنت موجودة معنا... إنها صورة ناطقة أجمل من كل صوري بذلك القليل من الكلام أشعر أنني مقيمة في السجن مع ناس أو أنني حياتهم، يهربون كتبي ويناقشونها في مجالس... عن أي مثقفين تتحدث؟ أي مجد أريد أكثر من هذا؟ أقول دائماً إن أمنيته الأيراني أحد... وقد أحقق هذه الأمنية قريباً... أريد أن أخفي تماماً ولا يرى الناس إلا كتبي.

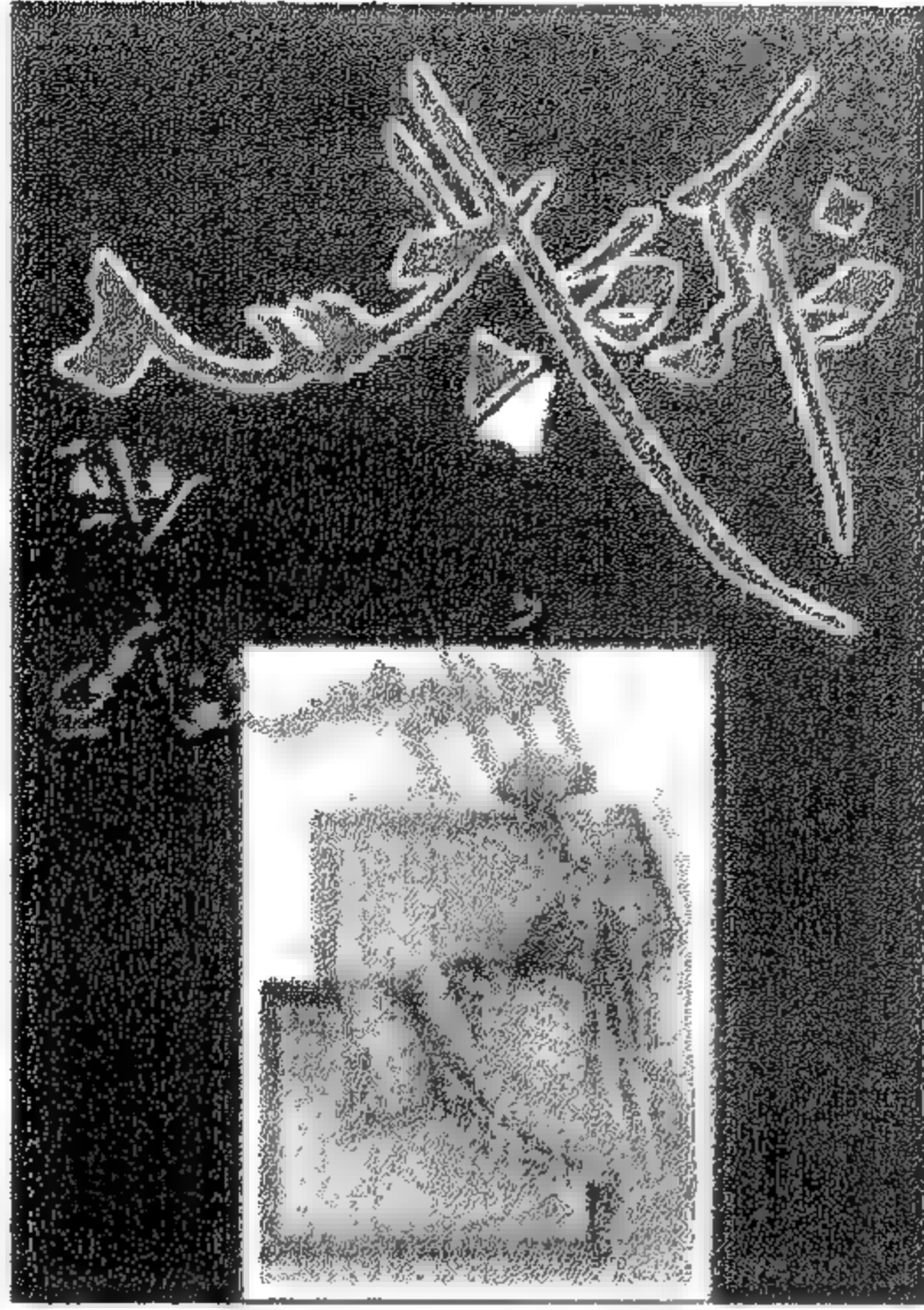
الإنسان التي فيّ ستبقى كما هي... لقد مررت بمراحل الفقر ولذلك كلما رأيت عين فقير تنظر لي أستعيد نظرتي الأولى لتلك الأشياء وذلك الماضي... وعندما أكف عن رؤية الأشياء بتلك الطريقة أعتبر نفسي منتهية.

♦ هل قدمت على اقتراف بعض الحماقات في حياتك؟

- حماقاتي جميلة، ولأنها جميلة لم أندم عليها، لم أقترب خطأياً أو جرائم، لم أؤذ أحداً وهذا أهم شيء وأريد أن يقال إنني كذلك، لو آذيت أحداً اتعذب أكثر من الإنسان الذي أؤذيه... عذابي فعلاً سيكون أكبر من عذابه... لأنه كم مؤلم أن تؤذي أحداً.

♦ وهل يتسلل الحقد إلى داخلك؟

- سأحكي لك قصة وقعت لي



أحملكها ككتابة... جميل أن تكون مبعجلاً... لكن ليس على حساب كتاب آخرين لأنك كأنك تعتدي عليهم بشكل أو آخر... ثمة كثيرون أهم مني... الكاتب يموت عندما يتضخم الأنا فيه ويصاب بالفرور... كلام فارغ التكبر... أنت لا يبقي منك شيء فأنت حفنة من الكلمات... وبالتالي عليك أن تتواضع وتذكر نفسك بانك لست شيئاً

♦ هل تتصورين أن فكرتي عنك بدأت تتغير؟

- هذا يسمدني جداً إذا أقنعتك، وحدك فهذا يكفيني، أنا لست بصدد القيام بحملة انتخابية لأقنع كل القراء... صدقتي وأنا في بيروت عندي إمكانيات كبيرة إنني أركب الحافلة مع عامة الناس بما قدره ٥٠٠ ليرة (ثلث دولار) وبإمكانني أن أجلب سائقاً، لكن هذه المبالغ أتصدق بها وأساعد الناس... وأنا واقفة في انتظار الحافلة حدث أن تأخرت فأخذت سيارة مشتركة وبدل أن أعطي السائق ألف ليرة أعطيته ألف دولار (وحق المصحف)... لماذا؟ لأنه كان منشغلاً بإجراء عملية جراحية على القلب... وبدل أن أعطيه دولاراً أعطيته دولارين على سبيل الشفقة ولأنه لم يكن معي راكب ثان... فقال لي: والله العظيم أنا بصدد تجميع الأموال بالدولار لإجراء عملية على القلب وكان يملك ضمناً صحياً وعليه فإنه ملزم بدفع ١٥ % وقد قال له الطبيب يمكنك أن تموت في أي لحظة على المقود... كان معي ٢٠٠ دولار

حتى يتمتع بقراءته... فأعطاه النسخة الأولى... كم جميل أن يطارد "بوليس" في الجزائر كتاباً بهذا الشكل... عندي حكاية أخرى إذ اعترضني ذات مرة في معرض الكتاب رجل وقال لي إن خطيبتي طلبت أن يكون مهرها "عابر سرير"... لأنها سمعت بالكتاب ولم تقرأه... تصور أن تطلب طالبة من خطيبها أن يكون مهرها أحد كتبي... فوقعت له الكتاب وأنا مطمئنة على مهره...

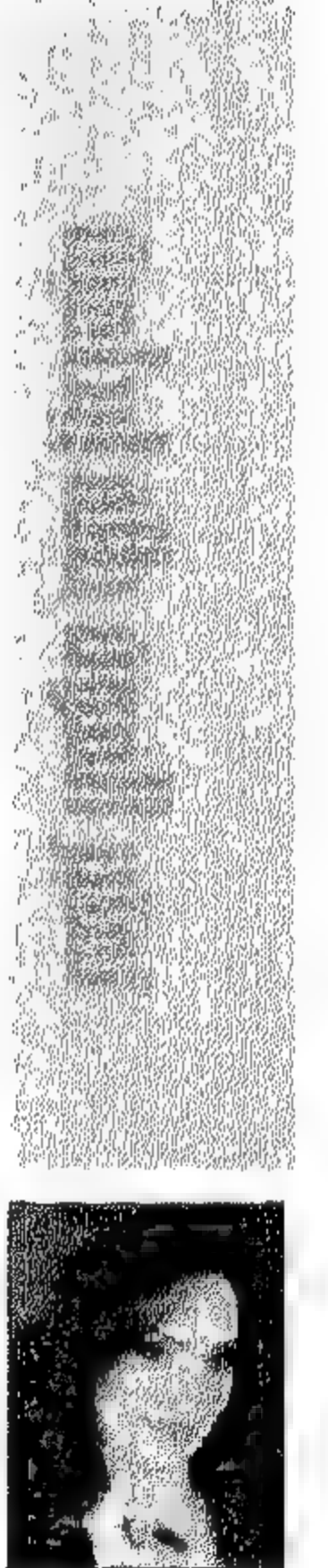
مؤخراً جاء شاب وسيم في الدوحة وهو يحمل كتابي وقال لي "وقعي لي على الكتاب باسم صلاح الدين مؤيد... وأنا بصدد كتابة الإهداء قال لي: هذا الكتاب لأبي وأبي مات... كيف أكتب إهداء لرجل ميت؟ فقال لي: أن أبي كان يحبك وكان يحلم أن يلتقي بك ونصحتني بأن أقرأ "فوضى الحواس" فهل بإمكانك أن تهديه كتابك... كيف تهدي كتاباً لرجل مات من زمان...

هنالك صديق آخر أسمه عبد الوهاب معاوشي طلب أن يشتري مني ١٢ نسخة من أعماله وأهداهم إلى أبنائه من بينهم من لا يتجاوز ٥ أشهر... كيف تهدي كتاباً لرضيع؟ يقول هذا الرجل أريد أن أهدي لأبنائي كتاباً حتى وإن كانوا يخلطون بين الكتاب و"الرضاعة" ♦ ألم يتسلل إليك الفرور بعد هذا كله؟

- والله العظيم، وأقسم بالمصحف، إن مثل هذه القصص لا تزيدني غروراً بقدر ما تزيدني رعباً... والله العظيم... لو كنت مفرورة واحداً من المليون ما كان سيحبني القراء بهذا الشكل... أنا الآن أهرب "الكرواسون" لسائقي من مجلتي الصباحية في الفندق فأسرقها له... مازلت أريد أن أكون إلى جانب الفقير، السارق والكاتب المبتدئ...

♦ هل نجوت من بينئك؟

- لم أنج من بينتي، لقد بقيت في... بهذه المرأة التي كنتها يوماً أكتب... لا أريد أن أدهش المرأة التي كنتها... تلك الفتاة التي كنت... أحلام مستغانمي لا تعينني... ثمة أحلام مستغانمي وثمة أحلام وأحلام تضحك دائماً من أحلام مستغانمي... تضحك لما يحدث لها من أشياء جميلة... هناك مواقف محرجة



والمثني... فكنت أكتب ليلاً وكان ثمة فراشات تدخل من النافذة فكانت الفراشات تموت الواحدة تلو الأخرى فتوقفت تماماً عن الكتابة بالليل حتى لا تموت الفراشات مجدداً... لن أكون شاعرة إذن ولعن الله هذا النص الذي تموت من أجله الفراشات... كيف أكتب وأنا أشتت رائحة أجساد الفراشات وهي تهجم على الضوء... وأنا أكتب صفحة تموت عشرة فراشات... إن شاء الله لا أكتب أية صفحة إذا كان وراء كتابتها ضحايا... هذا دليل على أنني غير قادرة حتى على إيذاء حشرة... لا يراني أحد في الليل عندما أقتل هذا الكائن الصغير الفباري من أجل نص سأنشره في مجلة... لقد غيرت عاداتي من أجل الفراشات... فأصبحت أكتب بالنهار... أنا لا أقول إنني شاعرة لكنني شاعرة في كل لحظة... عندما أكف أن أكون شاعرة أحتقر نفسي وأتوقف عن الكتابة... الشعر هو أن لا تؤذي إنساناً، أن لا تصافح مجرماً، أن لا تتخلي عن مبادئك، أن لا تساوم، أن لا تزور أنظمة بوليسية حقيرة وأن فيها كتاباً مسجونين... أنت تعرف أنني موجودة في الإمارات لأنه لم يسجن فيها كاتب ولا إنسان بسبب رأي، أنا أفاخر بالكتابة في وطن لا يهان فيه الإنسان... فالكل كريم في هذا البلد النموذج... أنا أفاخر بأنني لم أزر العراق في أيام صدام حسين، وللتاريخ عندي دموات مكسدة من المريد وهي موجودة إلى الآن واحتفظ بها وكان ذلك عندما كنت نكرة ولم أكن معروفة قط في نهاية الثمانينيات وبداية التسعينيات... وقلت آنذاك إن اسمي هذا الصفيير لن أعطيه إلى هذا الطاغية... كيف يقبل كائن أن يقع تكريمه في بلد يقتل فيه الكتاب.

لا يمكن أن أدلل أنا في فندق ه نجوم والشعب يموت جوعاً... هل هذا تضامن... إنه الاستغلال بعينه...!!

أنا لم أزر العراق والآن وقد أصبح أميركياً لن أزوره أيضاً وقد لا أزوره أبداً... ومثل هذه الحماقات لن أقرؤها قط.

لكن هل هناك حماقات عاطفية أخرى اقترفتها أحلام مستغانمي؟

- اقترفت حماقات عشقية ولن أندم عليها قط وأفاخر بها أحياناً رغم... وأحياناً أجن وأكتبها وأحياناً أندم لأنني كتبتها... لكن لا بأس.

إذن لم يتسلل إليك ندم فقط؟
- لا أبداً لم أندم ما دمت قد كتبتها في نصوص جميلة (ماعليش)

هل أنت بلا ذنوب أحلام؟
- بالمفهوم الأخلاقي لا ذنب لي... أنا امرأة متدينة وعندي ذنوب ككل البشر.

ومتى تصابين بحالات الصرع الإبداعية؟

- في بداية الحب... عندما يولد الحب... في صاعقة الحب الأولى وهي نهايتها طبعاً.

هل أنت مع البدايات أم مع النهايات؟

- أدبياً مع النهايات لأننا عندما ننتهي من قصة نكتب... عاطفياً مع البدايات وأنا مع رأي محمود درويش (لا أريد من الحب غير البداية).

- البدايات دائماً جميلة لكن الأدب تصنعه النهايات وموت الأشياء مع الأسف.

أنت قريبة من الوجوديين؟
- لا أدري، ولكنني لست قريبة من أحد.

من أين أنت قريبة إذن؟
- أنا قريبة من جنوني (ربما).

عندما تشعرون بالفشل، كيف يكون رد فعلك؟

- يؤلمني الفشل، ومشكلتي أنه لم يعد من حقي أن أفشل هذه مصيبتني أصلاً أنا بالذات، من حق أي كاتب عربي أن يفشل إلا أنا لأنني أحاسب، في أي لحظة سيسبك بي ويتريص بي... والرداءة والفشل والخطأ حق إنساني، ولكن ليس حقاً بالنسبة لي أنا بالذات... تصور أنني أفشل في عملي الرابع سيقولون حتماً: انظروا إلى أين وصلت أحلام... لقد ظهرت على حقيقتها وبالتالي من الصعب أن أنشر عملاً، ولولا سرعة المجلات حتى المقالات الأسبوعية لن أكتبها قط... أنا أندم كثيراً على عدد من المقالات الأسبوعية التي كتبت، لكن الوقت يستهلكني فأستعجل الكتابة وفي

النهاية أقول إنها الصحافة.

هل ستبقى أصملاً أحلام مستغانمي بعدها؟

- سأكون صادقة، ليس بمفهوم الخلود المجد، لا، سأخلد في قلوب قرائي، سأخلد بمفهوم أنني سأواصل تغيير مفهوم حياة من يقرأني حتى بعد موتي، المجد لا يعني الحياة أجمل من التمثال... لقد مات رفيق الحريري وصورة الآن في كل مكان من لبنان... ماذا ستفعله صورته إن كان لا يراها... أنا لا يعني المجد لأنني بنيت لنفسني أسطورة... هذا لا يعني لي شيئاً... أنا يعني أن تعيش أفكاراً وأن أواصل تحريض الناس على الحب والحرية بكل مفاهيمها وحتى الحماقات أيضاً وكل شيء.

بدأت في الظهور مؤخراً مع بداية التسعينيات تحديداً، هل تؤمنين بأن كل تجربة إبداعية عليها أن تنضج لتظهر للناس في أحسن صورة؟

- طبعاً، دخول غمار النشر جاء متأخراً نوعاً ما... عمل خطير أن تقوم بنشر كتاب وكم أتعجب من سرعة هجوم بعض الكتاب على الناشرين... إن اللحظة التي تنشر فيها عملك يتحول فيها من ملكيتك إلى ملكية غيرك، تصور أنه لا يمكنك أن تغير فيه كلمة واحدة... أنا أخاف مثلاً من إعادة قراءة كتبي لأنني أصاب بالذعر.

هل تتبرئين من بعض نصوصك؟

- نعم أتبرأ من النصوص التي كتبتها في شبابي، ولكنني أتركها لعمري... لقد كتبت أعمالاً الأولى وعمري ١٨ سنة ولا أريد إعادة نشرها حتى لا تصبح المسألة تجارية لأن فيها اسمي... هي موضوع على الأنترنت ومن يريد أن يقرأها فله ذلك، وهي أيضاً في متناول النقاد... ومن يريدون أن يعرفوا كامل مسيرتي الأدبية وكيف ثبت قلبي لهم أن يطلعوا عليها.

كلمة ختام؟

- أحبكم أيها القراء في الوطن العربي، أحبكم من كل قلبي، أريد من كل واحد يقرأني في هذا الوطن أن يشعر أن لي قرابة به، في مكان ما في صفحة ما أتحدث إليه وحده سأكون قد نجحت إن حدث هذا.



السابق الذي نشر مؤخراً رواية والمرأة
التصويب المهم في الحكيم.
أليس معنى هذا أن الرواية تظل
الجنس الأكثر استحواداً على
الطموحات في محاولة البحث عن دلالة
أو دلالات لهذا الوجود؟

لا شك أن في هذا غنى للرواية في
إبعادها المنفتحة على مختلف التطلعات
الإنسانية، وعلى اتساع أفقها في جعله
زمناً ممكناً لكل الاحتمالات.

«مصاييح مطفأة»، وبناء القصة

ينطلق نص «مصاييح مطفأة» من
فكرة نعتبرها - نحن القراء - في
البداية جوهر الرواية، ودعامتها
السردية، وهي المتعلقة بعودة السارد من
فرنسا، بعدما فشلت علاقته الزوجية
مع الفرنسية إيزابيل. لكن هذه الفكرة
سرعان ما تتلاشى قوتها وسلطانها
السردية، بدخول مكون الوصف المكاني
في علاقته بالسؤال السياسي
والاجتماعي والنفسي إلى الحكيم، حيث
يصبح المكان هو الذي من خلاله يتم
تدبير الشأن الحكائي في «مصاييح
مطفأة».

تصبح عودة السارد مجرد ذريعة
فنية، للاسترسال في الحكيم عن المكان
وأناسه وأسئلته. عن الزمن الماضي
الذي كان مفتوحاً على الأحلام والآمال.
عن الحاضر بوصفه زمناً رقيقاً لم يعرف
التحولات الاقتصادية والاجتماعية، مما
أدى إلى العبث والانتحار والجنون
والجريمة والموت البطيء.

كتبت الرواية بشكل أفقي، للحكاية
بداية ونهاية تتسج أحداثها وفق إيقاع
متسلسل، بل كل حدث يؤدي إلى آخر
بواسطة عنصر المكان. المكان والتحرك
فيه هو الذي يحفز الحكيم ويدعوه إلى
إنتاج السرد. المكان هو الخيط الرابط
بين سلسلة الأحداث التي يجمع بينها
وصال يتجذر في المكان المغربي.

تنتعش الحكايات من بعضها، وتفتني
من داخلها عندما تحيا من سابقاتها
وترتوي من لاحقاتها. إنها تأخذ شكل
اليومي في بعده الاسترسالي الذي
تحكيه الرواية لتؤثر عليه، وفي الإشارة
علامة استفهام، ومن الاستفهام يبدأ

شعرية المكان

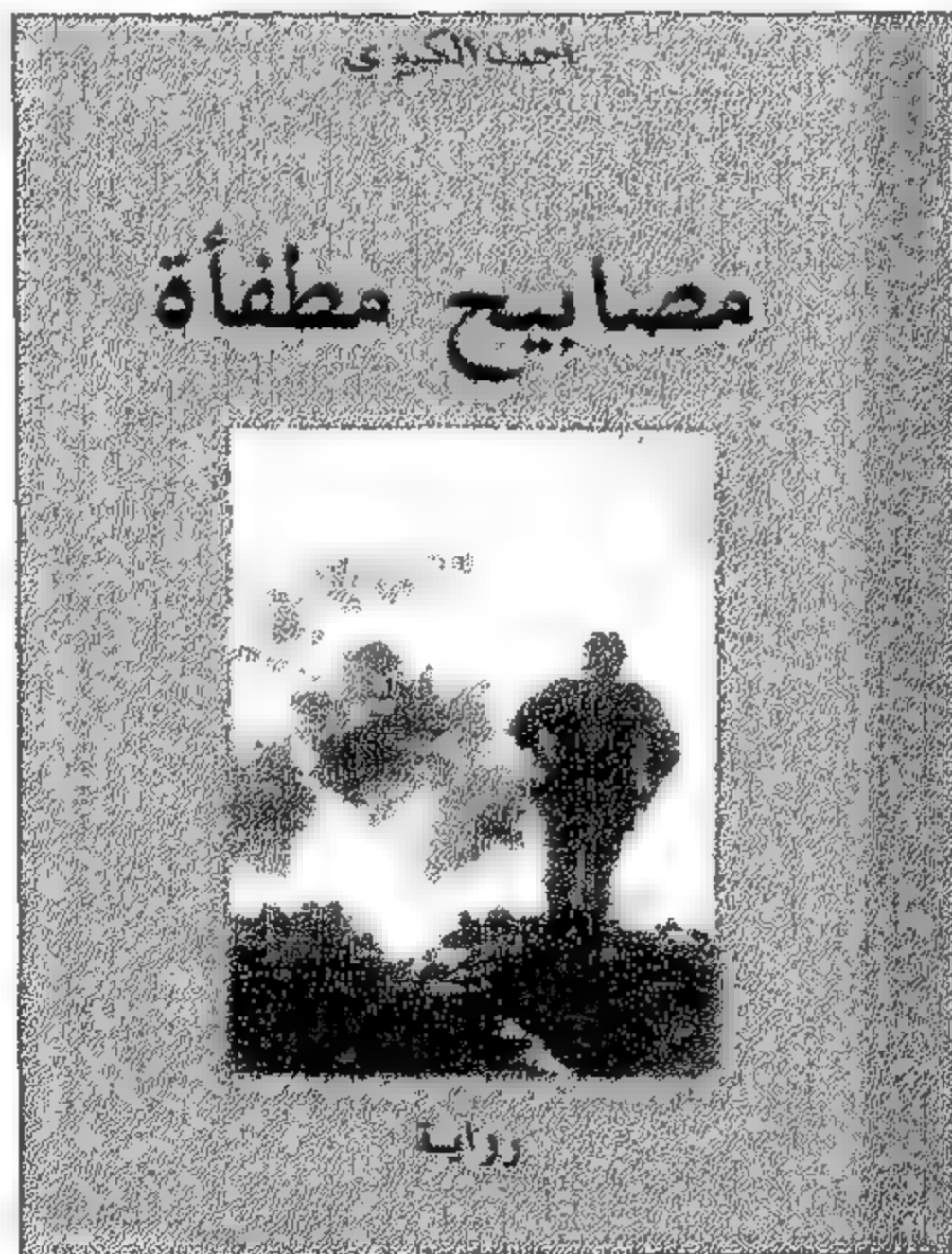
في رواية مصاييح مطفأة

د. زهور كرام - المغرب

يحدث لنا عندما نقرأ نصاً ابداعياً أو معرفياً؟
هل نخرج من القراءة كما دخلنا؟

الذي

سؤال وجدتهني أطرحه على نفسي،
عندما انتهيت من قراءة رواية
«مصاييح مطفأة» للكاتب المغربي
«أحمد لكبيري»، لأنها رواية من النوع
الذي يوقظ الذاكرة، ويؤجج السؤال
ويحرك في القارئ رتابته المعتادة.



مستوى بنائها ودلالاتها المعرفية، وذلك
لكونها تعيش دخول امكانيات متعددة
التخصصات والمعارف.

فقد وجد كثير من الذين يشتغلون
في التاريخ والفلسفة والسياسة
والاقتصاد والقانون في الجنس
الروائي المجال التعبيري الخصب الذي
يأمكنه ان يتسع لكل هذه الامكانيات،
كما وجدنا مع «أحمد التوفيق»
و«عبدالحى المودن» وغيرهما، وكما
وجدنا مع وزير الشؤون الاسلامية

أحمد لكبيري اسم يدخل لأول مرة
عالم الانتاج الحكائي بكل جراءة. وهو
قادم من حقل القانون كتكوين، ومجال
الاتصالات وعالم التواصل الحديث
كعمل، لهذا فهو يعزز المشهد الروائي
المغربي بروايته الأولى، كما يغني
الابداعية المغربية بتشخيص المكان
المغربي، وجعله مكوناً ابداعياً مؤهلاً
ل طرح اسئلة على السياسي
والاجتماعي.
تعرف الرواية المغربية نشاطاً في

التفكير في الاشتغال على الاسئلة المؤرقة. تبدأ القصة من الدار البيضاء وبالتحديد من مطار محمد الخامس، الى مدينة وزان مروراً بكل المحطات الطرقية، وعبر كل المدن التي يجتازها السارد وهو في طريقه الى مسقط رأسه «وزان» التي رجع اليها بعد غياب ليبحت في سؤال فشل زواجه مع ايزابيل.

هكذا، يعبر الدار البيضاء الى الرباط ومنها الى القنيطرة فسوق الاربعاء مروراً بمنطق تشكل الشبكة الطرقية التي توصل الى وزان.

يركب السارد الحافلة بل يغيرها عند كل مدينة ومحطة، وينسى سؤاله الذي من اجله رجع من الغربة، وشمخ المكان باعتباره وصفاً ودلالة. تتوقف الحافلة عند كل مدينة ويتوقف السارد عند التحولات التي لاحظها، ويحكيها بشكل من السخرية، وحياتياً يستحضر الماضي ليحاكمه، او بالأحرى ليسائل آفاق الأحلام التي كانت تجمعها مع اصدقائه. تنتج كل مدينة - من خلال أمكنتها - مجموعة من التذاعيات والصور والمشاهد والملفوظات أيضاً، على اعتبار ان هذا النص يعتمد على مكون الكلام اليومي، اي كلام الناس والذي له علاقة بطبيعة الامكنة التي يرتادها السارد او ترتادها الرواية.

هكذا تحيلنا المحطة الطرقية «القامرة» في الرباط على عينات اجتماعية، ومستسخرات ذهنية وقوالب جاهزة تفيد ان الحالة ما تزال تستهلك نموذجها، كما تؤشر على حجم التناقضات في السلوك وفي القانون. وتضعنا مقهى «باليم» التي ارتبطت بالذاكرة الجماعية بمراقبتها للمؤسسة التي تبرمج للشأن العام «البرلمان». يصف السارد هذا المكان عبر سلوكيات وصور لنساء يستدعين لحظات من الشرود.

ينتج السارد من الوصف المكاني مواقف ودلالات، وينسى مع انخراطه في المكان سؤاله الذي من اجله قدم الى المغرب، ليبحت في معنى الزواج من فرنسية وما سر الفشل. تستمر الرحلة

التي تأخذ زمناً طويلاً بحكم تغيير الحافلة، وشرود السارد، وربما أيضاً بحكم بطء زمن التغير. غير أن الملاحظ أن السارد فيها هو بيني وصفه للمكان من الملاحظة فيما هو بيني الموقف وأحياناً الحكمة، وهذا له علاقة بالزمن البطيء الذي أهله أكثر للنظر والمعاينة.

وصول الحكاية الى وزان

تصل الرواية ومعها السارد الى المدينة المنتظرة. مدينة الطفولة والشباب، مدينة بناء الأحلام والآمال. يعود إليها السارد بعد غياب طويل. يتحرك الزمن الحاكي في أمكنة المدينة ومع كل مكان تنشط الذاكرة، وتستيقظ وتتبعها أسئلة السارد الذي يعود الى ماضيه مع رفاقه وطفولته، ثم العودة الى حاضر المكان. وما بين الماضي والحاضر ينتج الحكيم دلالات عن زمن الماضي حيث كان مصير الاصدقاء غير واضح، ولكن الحلم كان املاً للانفتاح على المستقبل، والمستقبل حاضر الآن في شكل صور رتيبة وجامدة تكرر نفسها بشكل يقضي على ما تبقى من صحو الناس والذاكرة.

ونلمس هذا من وضعية الاصدقاء، اذ ادى جمود المكان الى نهايات مؤلمة اما الجنون او التعاطي للمخدرات او انتحار او الجريمة او الموت البطيء.

تحضر في مستوى مكان «وزان» المرأة الحبيبة لتعطي للذاكرة صحوها وحيويتها، لأن مثل هذا المكان الذي يشيع جنازته كل لحظة، قابل ان يريك المنطق عند السارد، فتضيع المدينة ومعها تضيع الحكاية عنها اي ذاكرتها.

ينسى السارد سؤاله، بل حتى أمه التي اشتاق اليها وكانت مبرمجة ضمن سؤال الاشتياق، هي الاخرى تضيع سؤالاً واشتياقاً عندما تأخذ امكنة المدينة السارد.

لم تكن العودة الى المكان الحميمي الا ذريعة فنية، واداة اجرائية لإعادة اكتشاف المكان من موقع آخر. موقع المغربي العائد من فرنسا، العائد بمرجععية مؤنثة بمفاهيم حول الزمن والتغيير والحق في الحياة الكريمة. موقع المغربي العائد من مكان يتحرك

بمرونة في حاضره فإذا به يكشف الرتبة والموت اللذين يشلان هذه المدينة وي طرح السؤال.

مظاهر التجديد في «مصاييح مطفأة»

تميزت رواية «مصاييح مطفأة» بانسيابها في لغة سلسلة، تمكنت من خلق المعادلة الموضوعية بين الفصحى والعامية، دون خلق احساس بالتوتر بين المستويين التعبيريين. فقد تمكن الكاتب من الوصول الى لحظات تعبيرية مسؤولة ابداعياً عندما عمد الى تفصيل العامية، وتدرج الفصحى، ووصل الى لغة لا أسميها لغة وسطى وإنما مستوى تعبيرياً تم انتاجه من هذه العلاقة غير الصدامية بين الفصحى والعامية. كما ان العامية تغترق - احياناً - الفصحى دون ان تحدث خدشاً في منطق الفصحى او في بعدها الجمالي والتعبيري.

كما تميز هذا النص بتوثيق المكان المغربي، ببعد المحلي وبطريقة تنتج الموقف والدلالة. فقد تمكنت ابداعية الكاتب من التقاط الجزئي من المكان والدفع به الى وشم الذاكرة. ولذا فإن «مصاييح مطفأة» ادخلت مجموعة من الامكنة الى الذاكرة بعد ان تلاشت في الواقع مثل مقهى باليم ومحطة الحافلات بباب الرواح وامكنة اخرى ستشكل هذه الرواية ذاكرة لها.

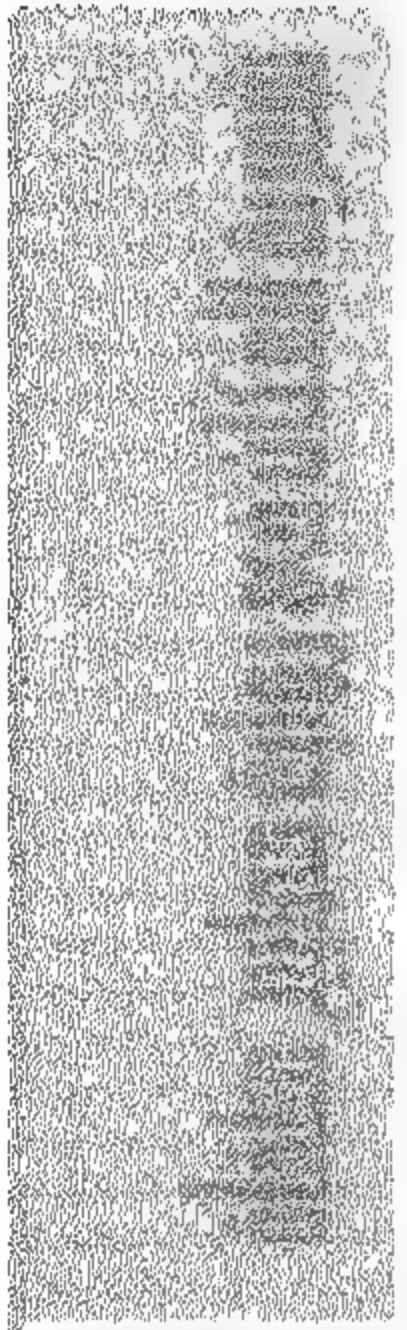
ولأن الرواية تتحرك في زمن مغربي، فقد كان للأغنية المغربية النصيب المهم في احياء الذاكرة مثل اغنية فتح الله الفارسي «الله على راحة الله» واستحضارها ليس عشوائياً وإنما للإجابة عن السؤال وبناء الموقف.

كما تميزت الرواية بإبداع الحكم التي يتم انتاجها من المشاهد، او الصور او كلام المتكلمين.

ان كل رواية جديدة هي انتصار للنسيان، وانتعاش للذاكرة، و«مصاييح مطفأة» تسائل الزمن المغربي الحديث عبر تحريك امكنته التي تعيش الرتبة والعبث لتطرح السؤال الجوهرى.

ما الذي تغير؟

✦ لكبيرى أحمد: مصاييح مطفأة، الطبعة الأولى، ٢٠٠٤، مطبعة النجاح الجديدة.



هكذا بات اليهودي روائياً في النصف الثاني من القرن العشرين - أي في فترة نمو وازدهار الرواية العربية - ذلك الغائب المقيم في الماضي، والذي لا يكاد يتبدى في الحاضر أو المستقبل إلا في إهاب الصراع العربي الإسرائيلي، سواء أكان الفضاء الروائي عربياً أم لا. أما الاستثناء الوحيد لذلك فهو الرواية فيما صار من فلسطين إسرائيل وفيما لم يصر، حيث اليهودي قائم في أسس واشتباك الأزمنة الثلاثة: الماضي والحاضر والمستقبل. وهذا ما كان له نصيب أكبر من النقد، مثلما كان له نصيب وأقر من الرواية، بخلاف ما كان خارج فلسطين، مما دفعنا إلى أن نشبين في هذه المساهمة اليهودي في التخيل الروائي العربي خارج فلسطين، ابتداءً بالجذر الأندلسي، ومن بعد: الجذر الصهيوني.

١- الجذر الأندلسي:

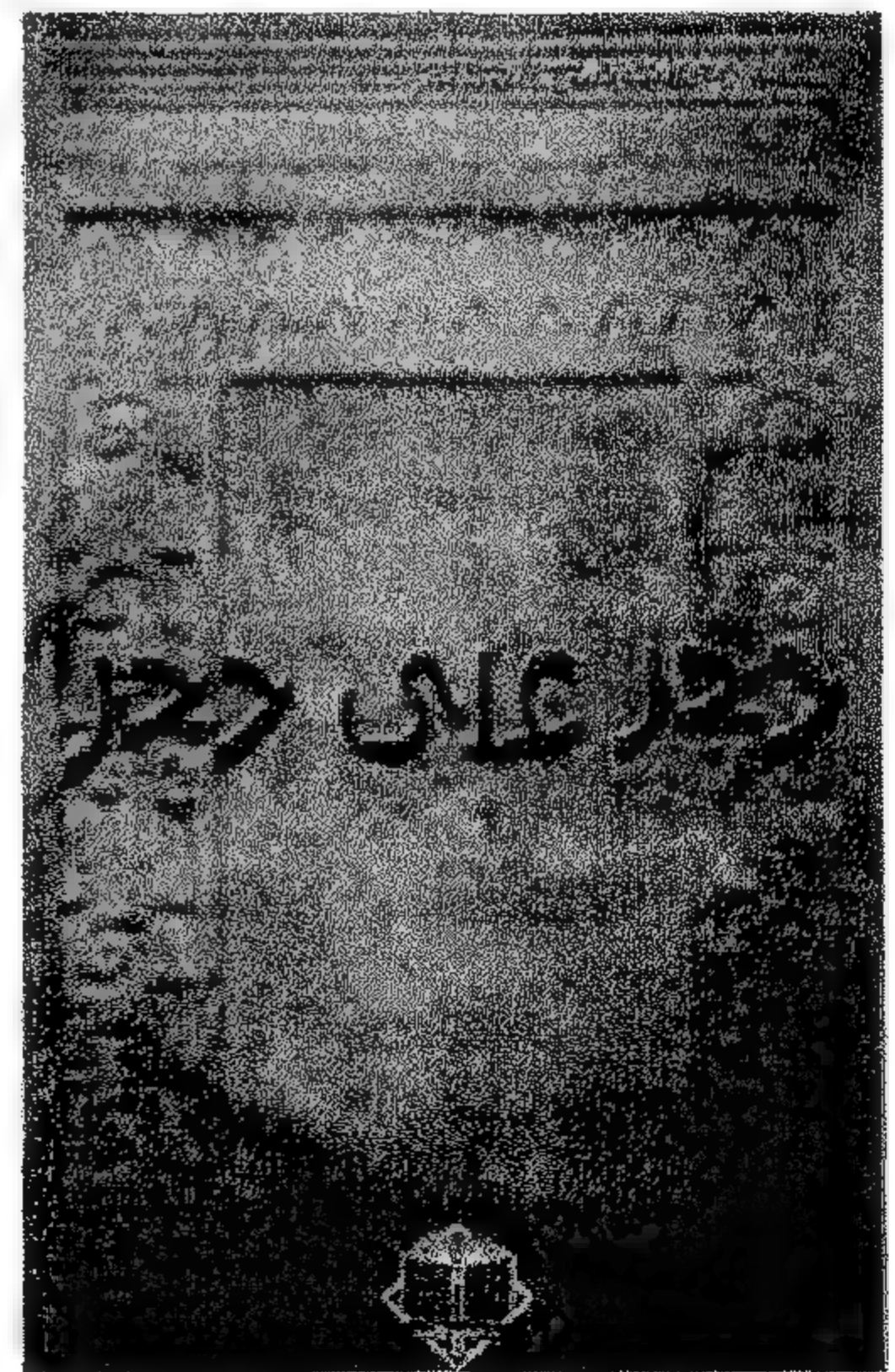
ونبدأ برواية (حجر على حجر) (١) للكاتبة الكويتية فوزية شويش السالم التي عادت إلى مطلع القرن الخامس عشر، إلى زمن سقوط غرناطة وما كان من مذابح وتهجير العرب اليهود والمسلمين، ففي الفصل الأول - الحجر الأول، وحيث تتناوب الساردة مع الشخصية اليهودية المحورية (راشيل) ينهض الفضاء الروائي في غرناطة: الحمراء والبيازين وجنة العرين ونهر شانيل وسوق لوشة والمراثش وبساتين الليمون والبرتقال وحي اليهود.. لكن هذا الفضاء مدمر الآن، وصائغ الذهب اليهودي الماهر إلحاق شلومو يدفع بابنته راشيل إلى الفرار، طلباً للنجاة من مذابح اليهود. أما هو فلن يغادر، لأن ذلك اليهودي الذي يترك ماله لن يوجد أبداً، كما تحدث راشيل معدة عمها رفائيل الذي فارق الحياة عندما فارق ماله، وخالتها البصابت التي حزنت على ذهبها أكثر من حزنها على اغتصاب ابنتها أديل ولا تتسى راشيل جارتها ميكال التي ماتت بعدما خبأت الذهب في معدتها.

هذه الصورة الشكسبيرية لجشع اليهودي تكرر الرواية، ولكن على لسان راشيل التي يحملها أبوها أوراقاً خطها إلى ذويه في اليمن، وكيساً ينطوي على الثروة والتفليل والقمع والمشنة. وإذا كان هذا الحمل يشير إلى سبيل النجاة وإلى الجذر الديني، فالأهم هو تلك السجادة التي حملتها راشيل، والتي ستقوم بها لعبة

من البذر اليهودي الأندلسي إلى البذر الصهيوني في الرواية العربية

تبيل سليمان - سوريا

إيقاع حرب ١٩٤٨ وقيام دولة إسرائيل، كان الانتزاع الحاسم للأقلية اليهودية من الفضاء العربي. ولم يعد خافياً أن المنظمات الصهيونية والمؤسسات الإسرائيلية كانت خلف ذلك الانتزاع، فضلاً عن تواطؤ فعاليات عربية شتى، رسمية وغير رسمية، وعن ردات الفعل الشعبية العربية. وإذا كان ما تبقى من الأقلية اليهودية في الفضاء العربي قد صار رمزياً على إيقاع حرب ١٩٥٦، فقد تضاعفت رمزيته على إيقاع حرب ١٩٦٧، حتى كاد الفضاء العربي يخلو من الأقلية اليهودية لأول مرة منذ آلاف السنين.



الرواية بين الزمن الأندلسي وبين الحاضر الذي يتعلق بالعقدين الأخيرين من القرن العشرين، وتتخذ فيه الرواية طابع السيري، فيما اتخذت طابع الحفر في التاريخ كلما تعلق الأمر براشيل الأندلسية. فلأم الكاتبة التي توحد مؤلفاتها بفوزية شويش السالم، سجّادتها الفريدة الموروثة التي ستدفع بصاحبها إلى اليمن، بحثاً عن الجد الذي ورث السجادة. وإذا كان الروسي جورجي يشير إلى النسب الأندلسي للسجادة، فالرواية تعزز هذا النسب وهي تجدد رحلة راشيل في اليمن بحثاً عن ذوبها، برحلة الأم بحثاً عن الجسد. ولئن كان غرض الرحلتين يظل معلقاً، فلأن الدلالة تمضي إلى سر الفن في السجاداتين؛ ذلك التكرار اللامتناهي كأنما هو حكاية الكون.

من غرناطة نجت راشيل بفضل فردريكو صديق طفولتها القشتالي الساكن في حي اليهود، الذي أوصلها إلى مالقة، حيث اليهود الفارون من شبكة الصيد القشتالية، وجلبه العمال العرب الأرقاء، وأشكال البشر المحايدة مثل لوح ممسوح، وراشيل تستبطن وصية أبيها بالتكلم بالقشتالية حتى في حضرة اليهود، وتفكر بأن اللغة مفتاح الهوية، وتدعو: أدوناى: أبعد الشر عني. في الفصل الثاني / الحجر الثاني، تحمل السفينة راشيل إلى الهند، لكن البحارة البرتغاليين يهاجمون السفينة وينتصرون على البحارة العرب الذين قاتلوا ببسالة، وتصير راشيل سبية. لكنها تفر إلى الغابة حيث تنقذها باراما. وفي هذا الفضاء الهندي تبدأ تساؤلات راشيل عن هؤلاء البشر الذين كما هم مع الحب ومع الإله، بينما نشأت هي في عالم الفعل، عالم ال (عسياه) اليهودي. وبرحيل البرتغاليين بعد انتصار العرب عليهم بمساعدة الهندوس، تمضي راشيل من كالكوتا إلى اليمن على السفينة التي ستجملها بالبحار اليمني (يهرحب بن همام). ومن الرحلة البحرية إلى الرحلة البرية في مجاهل اليمن، ستعشق راحيل الرجل ويعشقها، وهو ما ستتابعه الرواية في فصلها / حجرها الرابع، بالاشتباك مع الحاضر، مع رحلة الأم في اليمن بحثاً عن الجد، والجد ليس غير يهرحب بن همام نفسه.

لقد أفردت الرواية فصلها الثاني لراشيل إبان سقوط غرناطة، كما أفردت فصلها الثالث للأم وابنتها إبان الاحتلال العراقي للكويت. أما الفصلان الأول

والرابع، فقد اشتبك فيهما زمن المرأتين والسجاداتين. والمهم هنا أن الفعل الهندي، ثم فعل الحب، يعيدان صياغة راشيل التي باتت تفكر أن إلهها اليهودي منحاز إلى شعب معين، وليس معنياً بمخلوقاته الأخرى، بخلاف إله باداما الهندوسية ويهرحب المسلم. وتبدأ راشيل تفكر بأن كل ما حولها من إنسان وحيوان ونبات ومادة مستمد من إله واحد، هو إله العدل والمساواة.

أما يهرحب فيقرر نفسه "يهودية وقومها ملعونون فكيف تعشقها؟". وعلى إيقاع طرد الإمام لليهود من صنعاء وشتاتهم في الجبال، وعلى إيقاع اشتغالهم بجمع فضلات الإنسان والحيوان، يترجع في صدر يهرحب الكره بين قومه وقوم راشيل إلى يوم الدين، فيسوط نفسه: اهرب. وحين تواجهه راشيل بما إذا كان دينه يحرم عليه الزواج من يهودية، ينفي، إلا أنه العرف ما يحرم وينتصر. وبذا يطلع السؤال عن الأيديولوجي في تخيل رواية (حجر على حجر)، وهي تنقلب باللمحة الأندلسية إلى الفكاهة اليمني في ذلك الماضي، أم تراه وقع الحاضر يتغلغل في ذلك الماضي، فنرى مرة يهرحب عاشقاً لراشيل وجداً للألم الكاتبة، ونرى مرة الدين يبتز الحب؟

٢- الجذر الصهيوني

ثمة أكثر من رواية كما سنرى، يتلامح فيها الجذر الأندلسي اليهودي. لكن الزمن الروائي، فيما عدا الرواية السابقة، سيتوحد في القرنين العشرين والحادي والعشرين. أي منذ بداية المشروع الصهيوني وإلى مستقبل غير منظور، إلى ذلك الجذر عادت رواية السوري مهدوح عدوان (أعدائي) (٢)، فجعلته وكدها في إهاب بوليسي. ولبيان ذلك، وهو ما يعني بيان الأساس في اشتغال هذه الرواية، قد يكون الأولى أن يبدأ المرء بسمات وعلاقات الشخصيات، وأولها: عارف الإبراهيم، المسكون ببطل تغريبة بني هلال (دياب بن غانم)، والمسكون بمطاردة الجواسيس، اليهود والأغراب منهم والمواطنون: "هذه هي معركته الدائمة، لكنه يخسرها شيئاً فشيئاً".

تلخص هذه العبارة سيرة بطل الرواية هذه، كما تلخص الرواية، إن جاز التلخيص، إنه الموظف المستعصي على فساد الدولة العثمانية وهي تلفظ أنفاسها. ولئن كان قد ظفر من قبل

بالجاسوس فايغان بري، فالرواية تقوم على مطاردته للجاسوس اليهودي ألتر ليفي المقرب من جمال باشا، منذ أرسله في مهمة سرية إلى الأمريكيين لفك الحصار عن السواحل، ومنذ أوقف ليفي الحملة الصحفية في مصر ضد السفاح، بفضل يهود الإسكندرية.

في فندق دوتشرفوف في بيروت ظفر الإبراهيم بليفى. لكن جمال باشا يعاقب الصياد بالنقل إلى القدس، ويصير ليفي مطارداً. ومن جديد يظفر الصياد بالطير الحر الذي يفر من السجن، فتتجدد المطاردة حتى الظفر الأخير أثناء احتلال النبي للقدس. وعندما يصل الصياد بصيده إلى الشام يكون النبي وفيصل قد سبقاه إليها، فتكتمل خسارته لمعركته التي تتعدد عناصرها وتتمدد طوال المطاردة كما سنرى.

تحف ببطلنا شخصيات روائية كثيرة من معارف ذلك الزمن ومن نكراته، من العرب واليهود، فضلاً عن شخصية جمال باشا. وقد رسم الكاتب الشخصيات بمهارة. بيد أن صورة جمال باشا كررت ما هو متداول (بذيء - سكير - وحش - نسوونجي)، على أن الأهم هو تلك التناظرات التي تواترت بين عدد من الشخصيات العربية واليهودية، فنالت من ثراء بعضها ومن قدرتها على الإقناع. فنهال حامد التي قتل اليهود زوجها الضابط جزاء مساعدته سكان حيفا ويافا في مقاومتهم بيع الأراضي لليهود، نهال التي درست القانون في باريس، وتحكي أربع لغات، تعمل في استدراج الجواسيس، وتغاني من الاستعلاء الأخلاقي الذكوري لن حولها من العرب، وكما يسرت القبض على جاسوس فرنسي، ستيسر القبض على الجاسوس الألماني غوتر، وأثناء ذلك يستميلها مساعدتها الملازم عبد السلام العبدلي، لكنها تحرم جسدها عليه. وكما تسند رأسه على صدرها ليبيكي الشهداء الذين أعدمهم السفاح، تفعل الجاسوسة الألمانية أنا ليستر. وكما تقتل نهال وجواد أتلخان إسرائيل جيب - بالحبل - في نفق قرب هرتزليا، ستقتل هي بالحبل أيضاً، في القطار، وتروح أصدائها تردد: "اليهود يستخدمون نساءهم وأموالهم، ونحن لماذا لا؟" و"ما شأنكم أنتم بجسدي؟" وأنا لدي قضية".

بالمقابل هي ذي اليهودية ليديا التي جاءت من روسيا، لتغدو عاهرة، فإذا بالتر

ليقي يحورها إلى مناضلة: المستوطنين المجائز في زخرون ياغوف، والتي سافرت إلى أوروبا، تقود بعد تركها لزوجها في استنبول، عصابة تجسس للإنكليز، ولا تفتأ تصد العاشق القديم ألتر، وتتوسل جسدها من أجل قضيتها، فتلتقي ليديا لتشبع فضولها في معرفة عاهرة. ولا يبدو ذلك مقتعاً في الرواية. وتخوض التجربة مع ضابط ألماني في القدس، قبل أن تنضم إلى نساء جمال باشا. بيد أن سارة التي ستقضي انتحاراً إثر القبض على العصابة، تكرر في أمر الجسد والقضية ما كان من ليديا التي تتحرر أيضاً، وما كان من نهال، وإن كانت وطأة التكرار ستخفف مع سارة، بفعل دورها الروائي المركزي الذي أفسح للكتابة أن تضيء مكنونها وتمرجاتها، من عشقها لأفشالوم إلى تأثرها بمذابح الأرض وإعدام الشهداء العرب، إلى علاقتها بشقيقها آرون، إلى تبدل نظرتها لألتر، لكنها - كنهال مع عبد السلام - تحرم جسدها عليه.

من التناظرات الناتجة بين الشخصيات أيضاً يأتي الشعر. فأفشالوم اليهودي الخيال الذي يحفظ القرآن ويجيد العربية ويغني أغاني البدو، والذي درس في فرنسا وكان أول من اقترح على آرون التجسس للإنكليز، وسمى العصابة بمنظمة "نيلي" وقضى أثناء تسلمه إلى مصر في الصحراء، أفشالوم الذي عاش مسكوناً بالفشل، ليس شاعراً وحسب، بل يرى الشعر في كل شيء وفي كل أمر. وقد أحببت هذا الشاعر سارة وشقيقتها رفقة التي دمرها توقف عمل العصابة، كما دمرها اكتشافها حب أفشالوم لسارة، حتى إذا تركت سارة زوجها، وأعلن أفشالوم وسارة الحب، تراجع هو عن الجنس الذي تبادره به. وبالمقابل نرى شخصية ليوفا الفوضوي المعني بتدمير الحاضر فقط، والذي لا يريد أن يموت، ولا أن يتسبب لأحد بالموت، ولا يريد أن يبني دولة يهودية أو إسلامية أو مسيحية أو عربية على أنقاض الدولة العثمانية، ليوفا هذا يرى أن قصيدة واحدة أفضل من كل ما تفعله العصابة في الزراعة والتجسس، فهذا كله زائل والشعر وحده باق، وليوفا لا يصلح لغير الشعر. وبالمقابل أيضاً هو ذا إبراهيم الذي يدرس في دمشق، وصار رجلاً في غفلة من أبيه عارف إبراهيم، لا يرى في عمل نهال

حامد ما يهين، عكس أبيه وعبد السلام. ولا يرى الشهداء الذين أعدمهم جمال باشا جواسيس، عكس أبيه. وسيدفع بإبراهيم وصديقه سمح التخفي زمناً في الغوطة، ثم الانتقال بين سجن وسجن، إلى القدس، ليقيم مع أبيه في جيرة بهيجة. لكن هذا المراهق الذي يعشق ظل جاراته في دمشق، سيتراجع عن جسد بهيجة، ليس فقط تحت وطأة ضرورة زوجها وأبيه هو، بل لأن الشعر يستبطنه ويجعله رجل حلم كالشاعر أفشالوم.

يطارد إبراهيم، كما يبوح لأبيه، إحساس دائم بأنه معرض للموت. ويوسف اليهودي العائد سالماً من الصحراء التي قتلت أفشالوم، يبوح لسارة: "قلبي يحدثني أنني عائد لموت". ويوسف يحس أنه نكرة كما يحس إبراهيم. ويوسف إذ يرافق سارة يحس أنه قواد مثلاً أحسن عارف إبراهيم وعبد السلام في رفقتهم لنهال. وبالعودة إلى الشعر من بين هذه التناظرات سنرى آرون يخاطب أفشالوم والعصابة: كلكم شعراء، ورفقة تقول لألتر: أفشالوم علمنا كلنا شعراء، وسنرى سارة تصف إعدام الشهداء بالمشهد الشعري، ورحلة أفشالوم إلى مصر: وسيكون على المرء أن يتساءل عما إذا كان السر في ذلك كله أن كاتب الرواية شاعر أولاً. وهو من سبق له أن كتب رواية قصيرة (الأبتر)، تابعت بتواضع ريادة جبرا إبراهيم جبرا بخاصة لمزاوجة من تلا بين الشعر والرواية (من سليم بركات إلى إبراهيم نصر الله ومن سمدي يوسف إلى شوقي بغداد). وإذا كان ضغط الشعر قد أذى بناء بعض شخصيات (أعدائي) فالأهم هو أن هذه الرواية قد نجت من الأذى الأكبر للشعر في الرواية، مما نرى في أعمال تتبرج بالحدائث. وإذا كان ذلك علامة بارزة لروائية (أعدائي) فثمة علامات روائية أخرى تتضاعف أهميتها وهي تقلب سؤال الرواية والتاريخ وسؤال الرواية البوليسية. وأول ذلك مخاطبة تغريبة بني هلال، حيث افتتحت متناصات منها الرواية واختتمتها، كما افتتحت منها فصولاً (٢-٧-١٨-٢١-٢٣). وإذا كانت هذه المتناصات قد اشتغلت في بناء شخصية البطل، فثمة سواها الكثير القادم من غمر المصادر والمراجع، مما اشتغل في بناء الرواية.

في مثل هذا التناص تنازع المعلومة عادة فن الرواية، ويتجلى ذلك في الإقبال على غرائب وطرائف المرحلة التاريخية المعنية،

أو في تكديس الوقائع، أو في وهم العرض التكري للتاريخ.. وقد تبدى بعض ذلك، وبتفاوت، في رواية (أعدائي)، فكانت الوقفات السردية التلخيصية العديدة والطويلة، في افتتاح الفصول (١٦-١٧-٢٤-٢٧-٢٩-٣٠)، أو في ثلث السرد، كما في تولي السارد لتحليل سياسية جمال باشا بعد إعدام الشهداء، أو عرض أمر المدارس الفرنسية والتعليم، أو انقلاب الاتحاديين أو تهريب الحنطة أو بعثة أتوتزنجن أو زحف النبي إلى القدس أو تلخيص آرون للموقف على الجبهة بعد إعدام الشهداء... وسوى ذلك مما كان يمكن تحويله إلى مشهد، أو الاستعانة بالحوار على وطأته السردية، كما فعلت الرواية بمتناصات كثيرة. واللافت هنا هو احتشاد المتناصات الشعرية في الرواية، من شعر شعبي يتابع كالمواويل مهمة مخاطبة التغريبة، ومن شعر عمودي ومترجم لفارس الخوري والرصافي والشيخ كامل يوسف الخطيب وبايرون ولوسيان سيوتو وماضي أبو حديفة وأحمد شوقي.. كذلك احتشاد المتناصات الوثائقية (من مروج الذهب إلى مراسلات مكماهون وأبو الهدى الصيادي والسلطان عبد الحميد والشريف حسين..). ولعل ضغط هذا الاحتشاد هو ما جعل طالباً مراهقاً (إبراهيم) يتعالم ببايرون وقاسم أمين، أو ما جعل أفشالوم يشرح لسارة معنى الدونمة، وهي المثقفة التي تزوجت في استنبول، فكيف يستقيم جعلها الدونمة؟

إزاء ذلك يبدو أن الحوار هو الحامل الأكبر للرواية، سواء في تقديم المعلومات أو القصص الفرعية، أو في مساعدة الاسترجاع على تقديم حيوات الشخصيات (قصة سارة وزوجها حاييم - العملة الورقية - قصة الأذربيجاني اليهودي - طفولة سارة - زواج نهال..). وإذا كان الطول هنا علامة بارزة، فقد عمد الكاتب مراراً وتكراراً إلى مداواة الطول بالتقطيع وبالملاعبة البديعة للضمائر الثلاثة - وهو ما فعله أيضاً بالمونولوجات - كأن يتوقف السارد فجأة، وينتقل إلى مستوى آخر، ثم يعود بعد حين يطول أو يقصر، ليكمل ما تقدم. وعلى المرء هنا أن يذكر بخبرة ممزوج عدوان المسرحية، حيث يتأسس امتياز الحوار في (أعدائي) بالشفاهي، والشفاهة - كما يعبر إبراهيم محمود - طاقة قول ولحظة عري مفاجئة وإشغال للآخر بموضوع معين.

والشفاهة أيضاً تستدعي اللاتوقع والمصيري. وقد استثمرت رواية (أعدائي) ذلك بلطفاً وبراعة في السرد أيضاً، وليس في الحوار فقط، فتضاعف التعدد اللغوي والصوتي؛ من الوثيقة إلى الشعر، ومن العاهرة إلى العاشق، ومن الضابط إلى الجاسوسة.. إلى الشعبي بخاصة، والذي رمى بمئات المفردات والتعبيرات المتصلة بالجسد جنساً وغذاءً، مما ينتهك النفاق الأخلاقي والسلوكي التعبيري، ويوفر للرواية تلك النكهة الحريفة. ولعل خبرة الكاتب بالكتابة التيلفزيونية قد ساعدت على ذلك أيضاً، كما ساعدت على لعبة التشويق والإثارة التي تستدعي من الرواية البوليسية ما تستدعي، وبخاصة أن عالم الجاسوسية والحرب والتآمر والقتل هو عامل الرواية، فكيف إن أضفنا الجنس، ولكن دون أن ننسى السذاجة التي يجود بها أحياناً كثيرة مصدر المعلومة، ما إن تلوح له جاسوسة بفخذيها، فجواد أدهم يجود على ليديا بأسرار جبهة غزة، وينتحران عندما ينكشف، والضابط الألماني يجود على سارة بخريطة محملة، وزوجة الضابط الألماني تجود على يوسف...

هكذا حفر ممدوح عدوان في ذلك الزمن المصيري والمؤسس - من منتصف الحرب العالمية الأولى إلى نهايتها - وفي فضاء يصخب بين بيروت والشام والقدس والمستوطنات الصهيونية الأولى. ولأن غرض الحفر الروائي هو يومنا وغدنا، تتوالى بخاصة الفصول الأخيرة التي يمضي فيها الصياد (عارف الإبراهيم) بالطير الحر اليهودي (ألتر ليفي) من القدس إلى دمشق، في رحلة تراجيدية، يوجد فيها الصراع على البقاء مصير الرجلين، منادياً المستقبل.

من أجل ذلك علينا أن نعود إلى المختبر الزراعي الذي أسسه آرون، وصار وكر التجسس الذي تقوده سارة، مثله مثل خمارة نعمان بلكند. ففي ٢ / ٨ / ٢٠٠٠ تردد خبر اكتشاف مختبر في نابلس، يعود لحماس. وفي رواية نعمة خالد (البدد - ١٩٩٩) تقيم بطلنة الرواية الفلسطينية مختبراً للمتفجرات في مخيم عين الحلوة إبان حرب ١٩٨٢. ويلعب هذا المختبر في هذه الرواية مثل الدور الروائي الحاسم الذي لعبه مختبر عتليت في رواية (أعدائي).

بين مطلع القرنين العشرين والحادي

والعشرين، يقوم المختبران الصهيوني والفلسطيني كعلامتين على مشروعين متحارين. غير أن ألتر ليفي في رواية (أعدائي)، يخاطب عارف الإبراهيم: نحن نسعى لتأسيس وطن، وأنتم تسعون لاسترداد وطن ثم يقرأ له المستقبل العربي لأكثر من مئة سنة: "سيكون عليكم التخلص من الإنكليز والفرنسيين، ثم من تخلفكم، ثم من حكامكم الذين سيورثكم إياهم الإنكليز ولن يصعب علينا شراؤهم (...). خلال ذلك سنكون قد حققنا ما نريد".

مقابل هذا المشروع الصهيوني الصريح نرى عارف الإبراهيم، ينقلب بمشروعه ليصير واحداً من دعاة السلام اليوم، فيخاطب عدوه: "عندكم المال والعلم ونحن عندنا الأرض لماذا لا نتعاون؟ أنتم تريدون مكاناً يحميكم ونحن نريد مكاناً يحمينا. أنتم أنتم مظلومون ونحن مظلومون. أنتم خائفون من العالم كله ونحن صرنا خائفين من العالم كله، وصار العالم كله أعداءنا". وسيرد عارف الإبراهيم داعياً عدوه إلى أن يسمي بالله ويفكر "في أن نتعاون معاً لنعمر هذه الأرض ونعيش فيها".

لقد نجا ألتر من صياده في نهاية الرواية، وأقبح الصياد يتجرع هزيمته كما يتجرع فقد ولده. لكن ذلك الخطاب الروائي الذي أطلقه في رحلته التراجيدية مع ألتر، يأتي على (دلالة) المعجوز الذي صادفاه بيكي قبراً في القدس، وللسؤال إذن أن يتفجر عما إذا كان كل ذلك الحفر الروائي في التاريخ من أجل مثل هذه الدعوة (السلمية)، وبخاصة أن اليهودي في الرواية مسكون بالعداء العربي، ولا فسحة فيها لعيش مشترك منذ ذلك الزمن. هل كان الأمر كذلك حقاً. على الرغم من تعالق مصالح العلية العربية واليهودية، وعلى الرغم من الإشارة العابرة لجيرة والد أفشالوم الحسنة مع العرب.

بقي أن أذكر أن الكاتب كان قد تفضل فاقرائني مخطوطة الرواية. ومن تلك القراءة إلى هذه القراءة تضاعفت غبطني بها، كعمل كبير وإشكالي، بالغ الثراء والتعقيد، يجعل قارئه يعيش قلقاً ولذة اختلاف الصراع الصهيوني - الإسرائيلي العربي، فإنني أؤكد أهمية السياسي في قراءة (أعدائي)، متدرعاً بما توطد من أهلية النقد الأدبي السياسي، ووصلها ما تقطع منذ روزا لوكسمبورغ إلى فريدريك

جيمسون وتيري إيجلتون، وهي الأهلية التي تلتقت عمن يتباكون على الجمالي كي يخفوا السياسي، وعمن تقعدهم الأيديولوجيا أو سيّدون المصلحة على الفن، فيوحدون - مثلاً - بين الشخصية الروائية وكاتبها، مما تمور به دنيا العرب منذ حين.

إلى البداية / الجذر الصهيوني تعود أيضاً رواية المصرية التي تكتب بالانجليزية أهداف سوييف (خارطة الحب) (٢) في واحدة من طبقاتها السردية، هي غالباً ما كتبت في مذكراتها أنا الإنكليزية المتزوجة من المصري شريف باشا. ومن ذلك مما يعود إلى عام ١٩٠١، حيث كان شكري العسلي (السوري) في قرية طواسي الصعيدية يشكو لضيقه ضعف الأتراك وقدوم المستوطنين إلى فلسطين، وعن جلسة أخرى جمعت شكري العسلي مع محمد عبده والشيخ محمد رشيد رضا بدور الحديث عن مقابلة السلطان عبد الحميد لهرتزل وتجديد عرض المال مقابل الاستيطان في فلسطين، وشراء مؤسسة صندوق الاستيطان اليهودي لأجور الأراضي في طبريا وثورة الفلاحين جراء ذلك. ومن نهاية عام ١٩٠١، وفي جلسة لشريف باشا زوج أنا ومحمد عبده ومحمد رشيد رضا ومصطفى كامل وأنطون الجميل وطلعت حرب، يقول الأخير إن اليهود أقلية مضطهدة، وقد رجعت بهم الإمبراطورية العثمانية منذ سقوط الأندلس، لكن أنطون الجميل يحذر من الاستيطان الجديد، وشريف باشا يتحدث عن رجال دين يهود يعارضون تسييس اليهود، وعن عقلاء يهود يذكرون بالعرب المسلمين والمسيحيين في فلسطين. وفي مذكرات عام ١٩٠٩ يأتي حضور الكاتب الأمريكي بنجامين جوردون إلى مصر لتأليف كتاب عن اليهود في مصر وفلسطين، حيث يعرفه شريف باشا على قطاوي باشا عميد الطائفة اليهودية في القاهرة، وينقل له قطاوي باشا وزملاؤه اليهود خوفهم من أن تؤدي أنشطة المستوطنين في فلسطين إلى التفريق بين اليهود والمسلمين والمسيحيين، وسيلي في مذكرات عام ١٩١٠ القلق من هجرة مائة ألف يهودي روسي إلى فلسطين...

١- دار الكنوز الأدبية، بيروت ٢٠٠٣.

٢- منشورات رياض الرئيس، بيروت ٢٠٠٠.

٣- ترجمة فاطمة موسى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.

أضائي التي ذبحت على شفة الرحيل
لنقاؤك يا محدثتي، دروب ما لها آخر
سحائب من دخان التبغ والسهر
نداء زائغ العينين،
والرؤيا، على بوابة السفر (١)

فقد عكرت صفو العاشق الولهان تلك
الأغاني الذبيحة، وذلك الرحيل الذي يقذف به
من متفى لآخر. فيظل في تموجه الغريب هذا
زائغ النظرات، كابوسي الرؤى، مستسلما لهذا
الترحال. وهو رحيل يرتبط بالمعاناة مثلما تقدم
في الصورة السابقة، فهو غالبا يرتبط بالصدأ،
أو الموت، أو الدم النازف، أو الحزن، أو الحصار
الخائق:

صدئت كل مفاتيح الرحلة في أيدينا
وتزيف الدم أسود على الأرض سنيينا
والحزن امتد تخوما
سبح باب الأرض علينا

قطع الرحلة بين الموت، وبين الوطن المنهد (٢)
وقد امتزجت هواجس الرحيل بهموم الوطن.
فعلى الرغم من تنقله وتجوالة في البلاد
والأقاصي، لا يشده شيء كوجه بلاده. ولا شيء
ينزعه من الكوابيس غير ذلك الوطن الذي
يوقظه من رقاذه الأبدي ويجفف دموعه، فهو
إذا شديد التعلق بوطنه ولا ينقذه من هذا
الرحيل المتصل إلا أن يعود لبلاده، ولكن أنى له
ذلك، والرحيل لا يؤذن بانتهاء ؟

يجيء الصباح ويرحل دوني
ولا وجه غير بلادي
وراء الكوابيس ينزعني من رقادي
ويستل مني دموع الشقاء
يجيء الصباح، ولا وجه غير بلادي
أنادي وحدي، أضيع مع الليل،
يفجؤني الحلم
أرحل... أرحل... دون انتهاء (٣)

والرحيل في شعر عمر أبو سالم أرض
خصبة معطاء تورق فيها غابات الحزن، وتزهر
حدائق المعاناة، وفيها تضيق مساحة الجرح عن
الإحاطة بعشقه الذي هو البحر المترامي
الآفاق، تعبته مراكب الشاعر الذي لم يضع
حقائبه بعد:

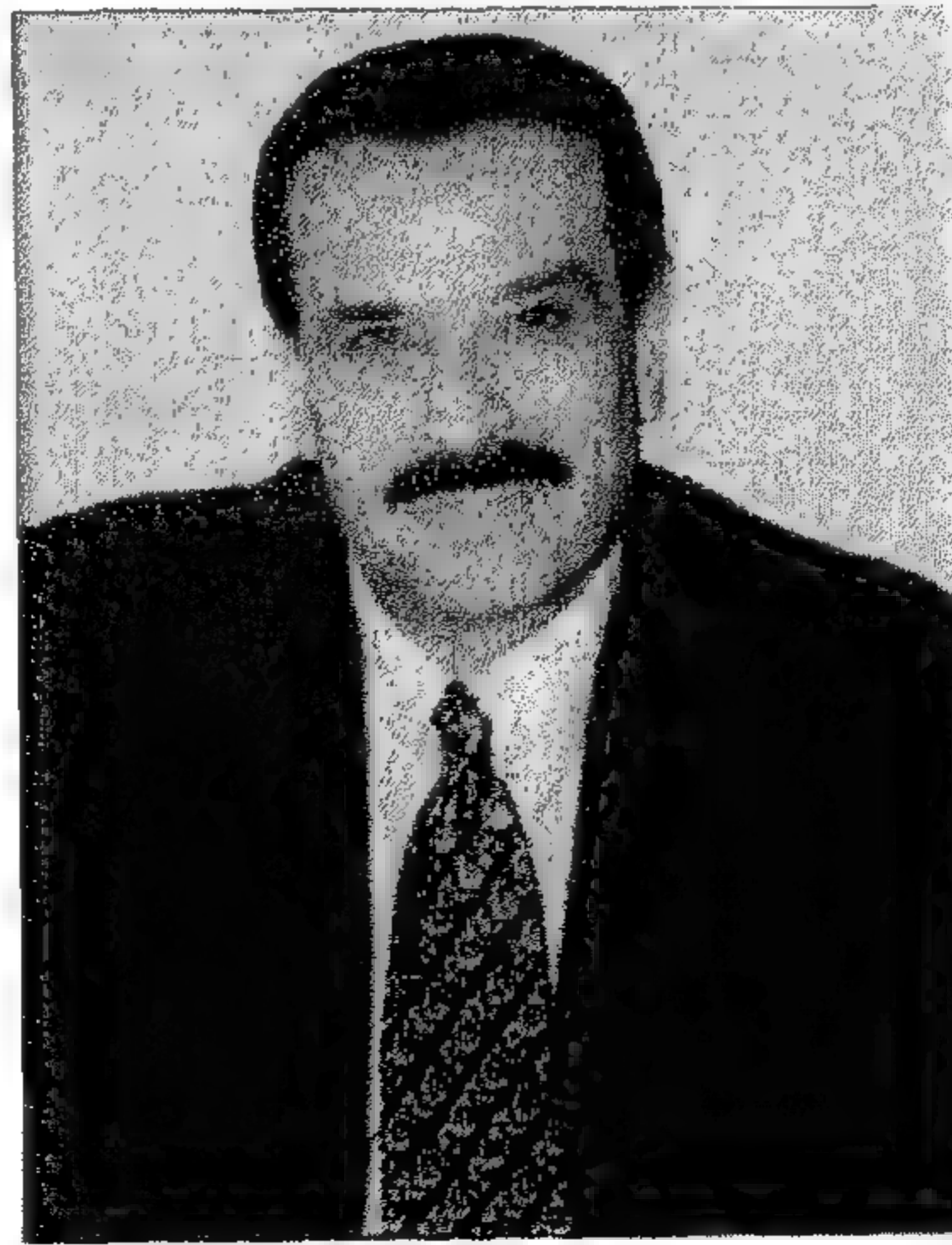
هذا البنفسج ينمو على شرفات رحيلي
على قدري منك أنت السلام
خذي جرح روحي الذي ضاق بالعشق،
والعشق بحر ترامي،

البث عن الذات وتبولات المعنة

قراءة في تجربة الاغتراب في
شعر عمر أبو سالم (١٩٦٦ - ١٩٩٩)

د. إبراهيم خليل

الرحيل السفر، المنفى، الرحلة، الهجرة، التيه، الوحدة، الضراق،
اللقاء، العودة، الغربة، الاغتراب، التغرب، الأسفار، النفي،
الحنين، الوحشة، الإياب، الضياع، الغياب، الدروب، الطريق، العزلة،
مضردات تتكرر كثيرا في شعر عمر أبو سالم (١٩٦٦ - ١٩٩٩) في
تجاربته المبكرة، الأولى، والمتأخرة، سواء بسواء.



أبو سالم

وهذا شيء لا يستغرب من
شاعر توطدت قدماء في
موقع البؤرة من حركة الشعر
الأردني الحديث *. وعلى
الرغم من تجاهل النقد
المجامل له والنقد الاحتفالي،
إلا أن قصائده ومجموعاته
الشعرية تواصلت منذ العام
١٩٦٦ راسمة بذلك خطه
التصاعدي الذي يشير إلى
تطور رؤيته وأسلوبه الأدبي.
ففي ديوانه الأول: الحكاية
منذ البدء نجد القصيدة التي
حمل الديوان عنوانها لا تخلو

من الإشارة إلى الرحيل، الذي هو هاجسه، فهو لا يفتأ يذكر الحبيبة
بحديثها العذب الذي يشبه خضرة الجنان. وفي بؤرة هذه الصورة نجد
صورة أخرى هي:

على ساحلٍ مستهام،

رحيلي انتهاءً، وقلبك دوتي

حقائب من سفر، فاستعدي (٤)

والرحيل كالنفي يرتبط الأول بالثاني

ارتباطاً شديداً، فكلما ارتحل الشاعر،

وغادر بلده إلى مكان جديد تواصل

منفاه الذي يشبه السحب يتوالى بعضها

وراء بعض، حاملة إليه مطر الأحزان.

والأفق الكأبي الذي تنطمس بسببه

معالم الطريق، فلا يعود قادراً على

الرؤية بوضوح، حتى لا يستطيع أن

يتلمس مواقع خطاه:

غيوم المناهي

في ترتحل

وأغنييتي التي ترتد مثل صفيق قاطرة

على الأفق

تنوح على شفاهي كلما أرسلتها تنأى

بعيدا في مدى طريقي

فلا آثار خطوي تبلغ الأرض التي

ارتحلت

وليل أحبتي ضاقت به السبل (٥)

والرحيل في قصيدة المغني الذي كان

يرتبط بحزن الذاكرة، (٦) وهو في

قصيدة ذات يوم يرتبط بالبعد في

الأقاصي التي تتلون مثل السراب،

وبالحزن الذي يتكسر في الصدر تكسر

السيف:

صبر ضاق من فرط أحزانه بالرحيل

الذي يتكسر في صدره كالحراب (٧)

وهو في قصيدة وحشة يتحكم في

الشاعر تحكمًا شديداً، حتى إنه

ليستسلم له مثلما يستسلم الظامي،

تاركاً للوحشة أن تتراعى من حوله،

وتحكم الوثائق:

وحشة تتراعى، مدى لا يحد

يشد علينا الوثائق (٨)

ورحيل الشاعر ليس نوعاً واحداً بل له

وجوه تتغير، وتتبدل، مثلما تتبدل في

أثوابها الغول بتعبير الشاعر القديم.

ولكن مهما يكن من تغييره، وتقلب

أحواله، وأشكاله، فإن الذي لا مرية فيه،

ولا خلاف، ولا تغيير، هو إحساس

الشاعر المرتحل بالضيق، وأنه يكاد لا

يعرف أين يضع خطاه:

كيف أمضي وهذا الرحيل وجوه

تبدلني في المرايا

غير أنني إذا ما تلفت صوبي

تضييع خطاي (٩)

وفي حياة الشاعر يحتاج الرحيل إلى

طقوس تشبه طقوس زيارة أضرحة

الأولياء والقدّيسين، إنها طقوس تحتاج

إلى إيقاد الشموع، والإيفال في جسر

الليل المداجي، ولا تغلو تلك الرحلة من

مفاجأة:

غير أنني كبوت على درجات الرحيل

الذي ضاق خلقي، بلا غاية، سرّت

محتميا

بالمسافات حولي،

صعدت إلى قمة لا ترى في الخيال (١٠)

وهو، في صورة أخرى، يمثل عطش

الروح لاكتشاف المجهول، سواء خلف

حكايات السنين (الزمن) أو في

الصحراء (المكان) حيث تفتش الروح عن

حاجاتها في جذوع النخل، وهي في هذا

وذاك لا يفارقها الإحساس بالاغتراب،

والتوق إلى الرحيل:

وخلفي حكايا السنين التي اشتعلت في

لغاتي

فأسلمتها عطش الروح.. غريبتها

توقها للرحيل.

بقطرة ماء تفتش عنها جذوع

النخيل (١١)

وهو — أي الرحيل — صورة للتنازع

القائم في ذات الشاعر بين السفر

وتلبية نداء الرغبة في البقاء داخل

الوطن، متجذراً في تربته مثل زيتونة

قديمة تأبى الاقتلاع، لكن عمره

يتساقط مثل أوراق التقويم، وهذا

الصراع يشتد فتشطر ذاته بين واحدة

ترنو للوطن، وأخرى تستجيب لذلك

النداء، والزمن يواصل دورته:

وتساقط الأوراق من عمري

تُكسر خطوه ظلاً ثقيلاً

عين على وطني

وأخرى ترحل

ونجوم هذا الليل فيها تأفل (١٢)

الرحيل — الهجرة:

وفي شعره نجد الرحيل مقترنا

بالحجرة، فهي أشد نكاية على المرء من

السفر، لأن السفر ربما ينتهي بالعودة،

إلا أن الهجرة تعني الاستقرار في المنفى،

والتخلي القسري عن الوطن. ولذا فإن

اصطحاب الرحيل لدلالات الهجرة

يكشف عن تحولات نوعية في معنى

الرحيل ومغزاه:

ورحيل السنوات الخضراء

فما فارقت يوماً، أنجم العمر

التي تلتف صحراء على قلبي المكابر

ولماذا كل هذا الحزن،

يدعوني إذا جاء المساء

فأهاجر (١٣)

ويصحبه أيضاً الإحساس بالفراق

الذي لا لقاء بعده. وهو كالهجرة، تجعل

الأفق أمام الشاعر أفقا معتما قد

خُطف منه الأضواء، ومن الصباح

صباحاً مظلماً غارياً كالشفق:

ها مضى العمر. وحدي أغد الخطى

عبر رحلتي الكاذبة

عتمة تخطف الضوء مني

وشمس الأوبة

منذ افترقنا صباحاتها غاربة. (١٤)

والوحدة، أو الشعور بالوحشة،

والعزلة، عن الآخرين، إحدى ثمرات

الرحيل، والتجوال، والاغتراب. وهذه

المشاعر إن لم يعبر عنها الشاعر

صراحة، عبر عنها بطريقة غير مباشرة:

أم كيف تضيق الدروب.. وتلتف حولي

إذا عدت في الليل،

وحدي دون كلام

حين يهجرني وجهها لا أرى غير ظلي

لا ألتقي

غير قلبي في الريح يعلو ويهبط مثل

السحاب

تختفي طرق كنت أقطعها

والضفاف التي قلت يوماً سأبلغها لا

تعود

غير أنك يا صوتها المتبقي

سأنتك لا تبرح الآن قلبي الحزين. (١٥)

فالإحساس بالوحدة يتضح من خلال

الإشارات: التفاف الدروب، الليل،

الصمت، الظل، اختفاء الطرق،

الضفاف، الحزن، وبذلك يكون الشاعر

قد مزج بين دلالات الرحيل والإحساس

بالوحدة، مثلما مزج في موقع آخر بين

دلالات الرحيل والفراق، ومعانيه،



والشعور بالغربة والضياع، الذي عبر عنه بكلمة (التيه) مع ما توحى به هذه اللفظة من معاني اليأس والحيرة:

وإذا الترحال يومي
من رصيف لرصيف
والجهات المشرعات
فر منها اللون، والصحو الذي يكذب،
والغيم المداجي،
وأنا، أنت بقلب الزوينة
نرسل الطرف فلا أرض تلوح
لا ذرى تبدو لنا وسط السحاب
لا رؤى تومض من خلف السراب
خبر موج، وقلوع،
تتواري خلف هذا التيه
تمضي في العباب. (١٦)

فمع أن الشاعر لم يستعمل كلمة الضياع مباشرة، إلا أن الصورة التي تتنامى أجزاءها جزءاً بعد آخر توضح ذلك. فالتسكع من رصيف لآخر، والجهات التي بلا لون، والصحو الكاذب، والغيم المنافق، والزوابع، والأرض التي لا ترى من أي زاوية أو أفق، وتخلو من أي علائم أو صو، متوارية خلف هذا التيه، واضعاً بهذه الكلمات النقاط فوق الحروف، معرباً عن معناه بتعبير مباشر دقيق، مؤكداً الترابط بين الرحيل والضياع، وهذا غير بعيد من قوله:

كل الدروب قطعتها ركضاً
وما أبصرت وجهي في الزحام
ورؤى السنين الهاريات تبددت خلفي
خيالات مضت في كل تيه (١٧)

فصورة الباحث عن نفسه دون أن يتعثر بغير الخيالات البعيدة، ترجمان للإحساس القاتل بالضياع، وكلمة (التيه) في نهاية البيت برهان على سلامة التأويل، وصحة التفسير، ووجاهة الاستدلال. وفي قصيدة له أخرى بعنوان نشيد بلون الشفق يكرر هذا المعنى، فالتكلم يسلم نفسه للمسافات التي ترحل به عبر متاهات بعيدة منها متاه الشفق:

وأطفو على زرقة الموج
أمتنق النهر / والعشب / مغتبطاً

بالمسافات

تسلمني للرحيل

يا لهذا النشيد الطويل

كيف أدخلني في متاه الشفق (١٨)

الرحيل — السفر:

والسفر مما يرتبط بالرحيل ارتباطاً شديداً. واللفظان مترادفان تقريباً إلا أن هذا الأخير أكثر إحياءً بمشاعر الغربة، والحنين، لأن السفر يتضمن في المادة الرغبة في الرجوع. بيد أن الأمرين في شعر عمر أبي سالم متعادلان ينوب أحدهما مناب الآخر. فهذا قوله:

آثارها تقفو خطانا في الرحيل
ولطالما ضاقت بنا أرض

تناثر في مفاوز حسيبها قرية (١٩)
نراه يتضمن التأكيد على (الرحيل) وهو تأكيد يسلمنا إلى قول له آخر، في القصيدة نفسها، يجعل من السفر رديفاً دلالياً للرحيل:

فتناهت أحلامنا السنوات.. ما ترك
المدى
من خلفنا غير الأسى، والشوك،
والسفر الطويل (٢٠)

وترادف السفر والرحيل يتكرر في شعره، ففي قصيدة (لم يعد لي سواك) نجده يتساءل عن غايته من الرحيل، ليؤكد أنه ملازم للسفر بموعده المشتبه، وبالطائرات التي تقلع، وبالأثر الذي يلاحق الشاعر، ويطارده كأشعة تخفق. ومما يزيد الصورة تعبيراً عن المعاناة تلك الثائية التي تنتهي بها القصيدة. فثمة أناس تبعثرهم المنافي، وآخرون ينصرفون حيث المخدع الدافئ:

هذي حقيبتك الآن فوق السرير

وتذكرة السفر القادم،

ينصرف الساهرون

إلى حيث دهم المخادع (٢١)

ويتكرر لديه ارتباط السفر بالنهر

وبالبحر:

هذا هو البحر

سيد عشق المراكب

ترجيع أغنية

قالها النهر

عند الرحيل (٢٢)

وارتباطه بالحزن، والجراح المدماة،

والنفي، وتذكرة السفر، يتكرر كثيراً:

وهذي الجبال

طريقي إلى مدن النفي بعدك،

تذكرتي للرحيل (٢٣)

وهو أشد ارتباطاً بالجوع والفقر،

والعري (٢٤) وبالرياح التي تطوح به في

المنافي (٢٥) وبالأفاق التي يجوبها خالياً

من الرفقة، عاطلاً من أي زاد سوى

الرغبة في الإبحار (٢٦) وهو أيضاً

مرتبط بالعودة، وهنا يتماهى السفر

بالرحيل ويتعادلان، فمرة يسمي الشاعر

اغترابه سفراً، ومرة يسميه رحيلاً

شارداً، وهو في الحالين لا يستطيع

العودة من منفاه، لسبب بسيط هو

غموض الطريق، وسرابية الخطى، في

جهات تمنع عنه كل شيء، إلا من ربح

السموم:

أي البلاد تمر في قلبي

وتترك نصلها في الجرح

ترحل عن سمائي كالغيوم ؟

هذا طريق لا يعود إلى بلادي

وأنا تعبت من السفر

والخطو هاجر كالسراب

فكيف أمتنع عن جهاتي يا ترى ربح

السموم ؟

أين انتظار الورد في قلبي الذي

سميته يوماً رحيلاً شارداً

وفراشة ستظل حول دمي تحوم ؟ (٢٧)

وهو رحيل لا يفتأ يذكرنا بالمرأة، التي

هي ليست ككل النساء بالطبع، فحزنها

رائع، وهي بلا شك تؤنس العاشق في

اغترابه إن لم تكن عن طريق الوصال،

فعلى الأقل عن طريق الخيال، وإن لم

يكن عن طريق اللقاء، فعن طريق

المكاتبة التي تقرب البعيد وتدني

القريب:

فترت على الشمس قلبي

تعلقت بين فضاء وأرض بعيدة

وصعدت نحوك كل اغترابي

وأعلنك البعد والقرب،

والروح — يا آخر الموج — في القلب

لأبناء هذا الجيل من دفعها كما يدفع
الذمي الجزية:

يا أم النفي بإريد
يا ارضفة الطرقات الليلية
اتعبنا الموت المجاني هنا
غادرنا عشق كان يضيق بنا
كنا نحياه بذاكرة الأيام المرّة
كنا كالقابض جمرة
ترشف أوجاع العصر صباح مساء
ونقيم مع الشعر الصلوات
نعشق أسفار الوحدة،
ومغيب الظل على طاولة المقهى
ونعد الساعات (٣٥)

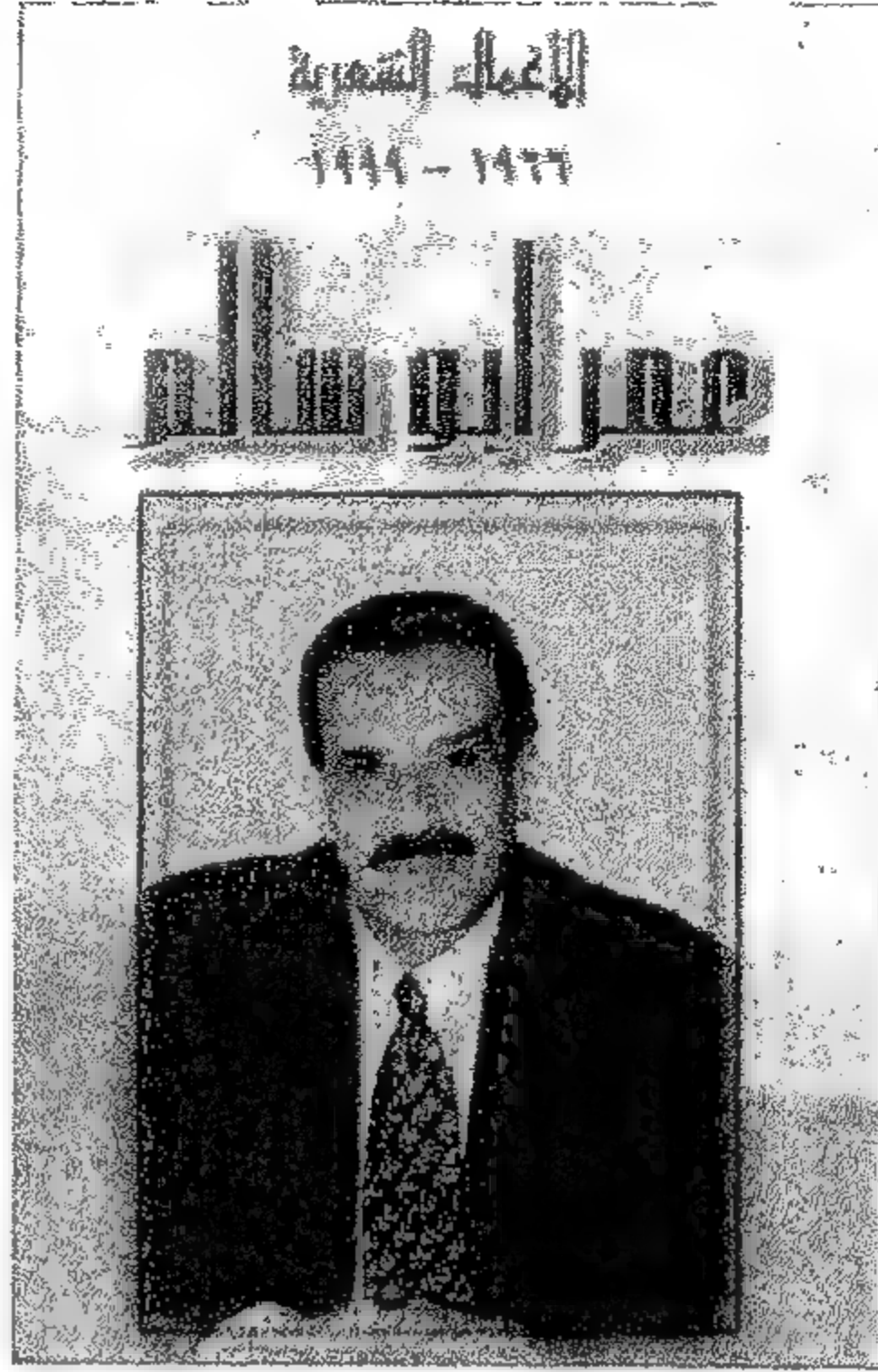
وفي قصيدة عنوانها قادم إليك
وحدي نجده يستخدم أسلوب المفارقة
في التعبير عن شعوره بالاغتراب،
والنفي، والحنين، الذي هو انتظاره.
وخطوط المنافي تتلاقى حوله وتلتف،
وهو يكتب فوق المياه اغترابه، دلالة على
أن لا شيء ثابت في حياته التي جعلها
سفرًا مطلقًا في الريح (٣٦). وفي
أسفار الرحلة وبدايات الخروج وهو
عنوان لا يخلو من دلالة على ما نحن
فيه من تتبع لهواجس الغربة والرحيل
في شعره — يعدّ النفي فطرة في
حياتنا، فيكفي أن تلد الأم بنيه حتى
يكونوا فريسة للترحال:

شئنا أن نرحل أو لا نرحل.
يكفي أن تلد الأم بنيه في المنفى
وتصبح

من الوجع المكثود

وتعبىء ليل الموت نواحا وقصيد (٣٧)
الغربة — والاغتراب:

أما الغربة فهي عنوان آخر من
عناوين التجربة الشعرية في أعمال
عمر أبو سالم. وغربته هنا ليست غربة
لونية كغربة الفيتوري مثلا، ولا سياسية
حزبية كغربة السياب أو البياتي، ولا
غربة الشاعر في المدينة كتلك التي
نجدتها عند صلاح عبد الصبور وأحمد
عبد المعطي حجازي، ولكنها غربة
مصدرها البعد عن الوطن. وهو بعد له
طابع النفي القسري.. والرحيل
الاختياري. وهذا التناقض يتيح للشاعر



ابواباً مقفلة، وتجيء إلي (٣٢)

وهو لا يرى في عمره الزمني إلا
أمكنة يأويها المنفى، وأنّ وطنه لا شيء
سوى الجراح، والقهر، والموت، وطعم
النفي، (٣٣) الذي يحول بينه وبين
الرجوع إلى الوطن، ولا نبوءة عن تغيير
يرقبه في المستقبل، أو شمعة ينتظر أن
تضيء في نهاية النفق. ولهذا يقضي
حياته متسكعا بين المرافين يستطلع
إمكانات الخلاص من النفي دونما
فائدة:

كان الأرض أخت صمتها بالنفي
والهجرة

وما عادت تطيق مواكب الفتیان

في طرقاتها الحرة (٣٤)

ولذا يظل الشاعر يتوسد حزنه خارج
بلاده، يمضغ أحاسيس الغربة والنفي،
يترحل من مكان لآخر، يطارده خوف
من المستقبل، وفزع من محطات السفر
القادمة بين مدائن تنكره وتكاد لا
تتعرف إليه، وكأنه صوفي توحد سفره
في منفا، واغترابه في جرار حزنه
المعتق، ولذلك يخاطب (إريد) مسقط
رأسه فيصفها بأنها أم النفي، جاعلا
من حياته خارجها موتا بالمجان،
وأيامه بعيدا عنها كأيام القابض على
الجمر، المرتشف لأوجاع العصر،
ومراراته، ولعذاب الزمن، وانكساراته،
فكان الغربة ميعات، أو آتاة، لا بدّ

عبر اصطخاب عبابي (٢٨)

وفي نشيد بلون العشق يتخذ الشاعر
من سفره ورحيله كتابا ذا سطور يقرأ
فيه القارئ نزيه دمه السفيح (٢٩)
ويكاد يضح به الألم حتى ليتساءل
بمرارة إلى متى هذا السفر؟ يقول في
قصيدته نقوش في الذاكرة ما يأتي:

لماذا أسافر؟

هل جاء وعد الخلاص، لماذا
دم النخل يرجف ملء عروقي
ويكتظ رمل الصحاري بقلبي
يطوف بي الدمع،
يقذفني كالحجارة في كل درب
لماذا يذكرني وجهك الآن بالبحر
والبحر أسرع ترحل
أنا الآن مرتحل عن لغاتي إليك،
وعن حاضري (٣٠)

هالدموع تقذف بالشاعر في كل درب
ومنفي، فكانه حجر يُرمى به في هذا
المكان أو ذاك، لا يُحسب لمشاعره
وعواطفه أي حساب، أو كأنه شرع
مبحر يفارق فيه الشاعر ماضيه
وحاضره، والسفر كالرحيل قناع يخبئ
وراءه العزلة، والوحشة القاتلة،
والهجرة، والبكاء، والدم النازف على
الشاطئ:

لا وجه وراء قناع السفر الموحش يا
قلبي

زمن الهجرات طويل

يبكي سَعْفُ النخل

وريح البحر تنادييني

ودمي

فوق الشيطان قتيل

لا وجه وراء قناع السفر الموحش يا
قلبي (٣١)

وتعادل موضوعة السفر موضوعة
أخرى هي النفي. وقد سبق أن ألمحنا
إلى ذلك بشواهد من أشعاره تقترن
فيها هواجس الرحيل بمشاعر النفي،
وتختلط الأحاسيس بمشاعر أخرى هي
الغربة، يقول أبو سالم:

ما بين دمي والحزن تضيق مسافات
الأرض

وتفتح كل منافي الغربة نحوي

أن يراوح بين معنيين لهذا المفهوم، الأول منهما تجوز تسميته (غربة) بمعنى البعاد عن الوطن وأوجاعه. والثاني (الاغتراب) وهو الإحساس بأنه غير قادر على التأقلم في منفاه. فأى صورة أبلغ في التعبير عن إحساس الإنسان بغربته من هذه الصورة التي تجعل الغريب يساق إلى منفاه سوق المحكوم بالإعدام إلى شفرة المقصلة:

تغربت كالوطن المستباح

وكنت أساق كشمس وحيدة

أساق كمن يعتلي

صهوة الموت للمقصلة

تغربت، كانت تواريخ عمري حريقاً

يفضح كزهر الوطن (٣٨)

وأحسب أن شعوراً بالاغتراب كهذا لا بد أن يقوده إلى اليأس والإحباط. فاغترابه الطويل يتناسل عبره، ويتدافع تياره تدافع الموج على الشواطئ. مع هذا هو صاحب عزيمة قوية، وشكيمة، تدفعان به إلى تلمس مواقع خطاه، مستمر في تطوافه إلى أن يصادف ما يبحث عنه، وهو بريق العينين، ليرد إليه بعض ثقته بنفسه، ويمس منه شغاف القلب:

وهذا دمي لم يزل مترعاً باصطخاب العباب

وموج السواحل ريح تناسل عبر اغترابي

وحيدا سامضي، أعد خطاي

وأنفاسي اللاهثات، أعد طوافي

لعلي أصادف في لحظة ومضة في العيون

التي تستفز شغافني (٣٩)

وإدمان التغرب، على العكس مما يتوقع القاري، يجعل منه شيئاً لذيذاً، يألفه الشاعر مثلما يألف الشارب الخمر. فهو حزن يتدافع في القلب صخباً، ويمتد به عباب سفره إلى خطوط الفجر:

لهذا التغرب لذاته

حزنه المتواثب في القلب

أسماءه، السفر المتراخي

على نهدة الصبح مكتملاً باندفاع

(٤٠) ولهذا كانت للغربة قناديل ودروب، وبدايات وطرقات، وأيام ونور ينطفيء، وأوجاع وأنات، ولها فوق ذلك وذلك مدى يمتد دامياً أمام الشاعر الذي يحمل على منكبيه هموم الأرض:

أضيق مع الغربة كالزمان بدايتي الأولى

وأيامي انطفاء النور، وحدي أعبر

الطرقات، أرتاد المدى الدامي

أشيل الأرض

هماً ملء أوجاعي

أضيق مع اغتراب الحب

في هذا الزمان أموت

مختنقاً بأناتي (٤١)

ومن شدة إحساسه بالغربة نجده يصب جام غضبه على البلاد التي لا تستطيع، لا هي ولا ساكنوها، أن يفهموا أسرار معاناته الشديدة، لذلك يقول في قصيدة له بالعنوان: "سبع سنوات من الرحلة"

وهذي البلاد التي غربتني

يضيق بها ساكنوها

وعشيق بنيتها

عليهم حرام

ترى كيف بدلت الطير ريش الوطن

وكيف استبيح الفضاء وأمسى

لنسر الأعالي كفن (٤٢)

ويطول بنا تتبع الصور التي جسد من خلالها الشاعر شعوره بالغربة والاغتراب، مازجا بين الرحيل والسفر والنفي. فهو تتقاذفه أروصفة الطرق تارة، وهو يتدلى جسداً في حضرة النفي تارة أخرى. (٤٣) وتارة يعانق غربته صامتا متذرعاً بخدر الكلمات (٤٤) وتارة أخرى يتماهى جسده كله بالاغتراب، فهما كالشيء الواحد الذي لا انفصام بين شطريه. ويتخيل الحبيبة سيدة تارة تتمثل فيها الغربة، ويأتيها طائفاً مستجيباً للرغبات الدفينة تارة أخرى:

تجيبين كالصوت ملء فمي

وحبك ينحل فيه دمي

إنه الحب سيدتي

فلنهاجر معا

حين يقرؤنا الليل في الرغبات الدفينة (٤٥)

والغربة في شعره شيء كالإدمان، يكاد لا يشعر الغريب بأنه غريب، فهو لم يجرب الحياة بأسلوب آخر، حتى الذكريات لم يعد لها وجود في حياته، لبعد ما بين حاضره وماضيه قبل الاغتراب، أما هاجس العودة، فقد تحول — هو الآخر — إلى آهات وتعاويد تضن بها الرياح الزرق:

نسينا أننا غرباء،

من زمن تولى

موهن الخطوات

وأنا لم نعد نحيا على التذكار

وأن طريقنا عبر الصحاري بعد موثقة على الأسفار

وعودتنا إليها آهة تلقى وتعويدة

تضن بها الرياح الزرق،

خلف مجاهل الأسفار (٤٦)

كذلك الإحساس بمرارة النفي غدا مرتبطاً بالاغتراب، مثلما هو مرتبط بالرحيل، والسفر، والهجرة، والحنين إلى الوطن يتدفق في العروق (٤٧) مثلما هو مرتبط بالضياح:

تاه في الصمت قلبي

ضللت السبيل

وانتهيت إلى لجة لا تمر بها الريح

تهرب منها الطيور

ولا من دليل (٤٨)

واليأس من الرجوع إحدى علامات الاغتراب (٤٩) والتيه الذي يكتنف العودة يؤذن بإخفاق الشاعر في تحقيق ما يصبو إليه، وبإحساسه بالإحباط:

عدت لا أحد يستدل علي سوى

وحشتي في الطريق (٥٠)

وتأكيداً لرغبته المحبطة في الرجوع، والخلاص من الاغتراب، يمعن في تحدي الوقت والجهات ولكن دونما فائدة، فمصييره كمصير الألوف قبله شربوا من الكأس ذاتها، وعبروا الطرق والجهات، وكان حظه من هذه العودة كحظهم المزيد من المعاناة والخيبة:

أعود على طائر الوقت

أفتح بابي للريح، لكنني

لا أصادف غير الجهات

تقرّ الدهاليز

أسمعها تتراكم دون التفات

تحديق بي أعين جامدات

وأصوات من عبروا الجسر قبلي (٥١)

والغربة في الشعر ترتبط عادة

بشيء آخر هو جدل الحضور والغياب،

فالحضور يتحقق على مستوى

البصيرة، أما الغياب فيتحقق على

مستوى البصر. يقول في قصيدة له

بعنوان "دعوة":

ناديتها

استلقى الغياب على صدى صوتي

الشريد

لأقول في سري لأجمل من تطل على

عينها

مع العام الجديد

عام سعيد (٥٢)

وهو نظراً لهذه الثائية: الحضور

والغياب، يتمنى لو أن بالإمكان إيقاف

الزمن عند لحظة محددة، واستبطاء

لعل اللقاء يتم في غفلة من الزمن:

يا لحظة من الزمان لا تعي

تمهلي عن الطواف علني القاك

ما بين الحضور والغياب

ويا خريف العمر قل لي

كيف أحتمي. (٥٣)

وديمومة الإحساس بالغياب تشعرنا

بالفراغ الذي يعيشه الشاعر، والوحشة

التي تحيط به من كل جانب،

فالأمسيات تمر حزينة كثيبة، وشرفاته

خالية من الأضواء، ولا صحو يمطر في

عزلته حتى ولا رسائل يحملها إليه

البريد:

أناديك يا قمرا في الغياب

لماذا المساء حزينا يظل

ولا ضوء في شرفاتي يهل

ولا صحو يمطر في عزلتي

لا رسائل تحملها الريح لي

لا جواب،

سوى وحشة في فضائي (٥٤)

خاتمة:

ويكاد الشاعر لا يترك شيئا مما له

صلة بالغياب، والسفر، والرحيل، إلا

ويذكره ذكرا كثيرا. فهو يلح على قيم

الحنين، والرجوع، والإياب، والدروب،

التي تحمل في دلالاتها معاني الحركة،

والانتقال، والسفر، والطريق. وذلك

شائع في تجاربه المبكرة، مثلما هو شائع

في تجاربه المتأخرة. إلا أن هذا الشيوخ

يقوم على تفاوت النسب في تكرار

المفردة. ففي نظرة إحصائية، أو شبه

إحصائية، بكلمة أدق، يتضح لنا أن أكثر

هذه المفردات ترددا، وتواترا، هي مفردة

الرحيل، يليها السفر، والرحلة، والنفي،

والتيه، والهجرة، والغربة، والاغتراب،

والأسفار والدروب، والوحدة، والفراق.

في حين أن كلمات مثل اللقاء، والعودة،

تكاد تكون أقلها تردداً، وذلك يعطينا

نتيجة غير تقديرية تؤكد غلبة الهواجس

المتصلة بالرحيل، والسفر، والغربة،

والاغتراب على غيرها من الهواجس.

الهوامش:

✽ ولد بمدينة إربد / بشمال الأردن وحصل على إجازة الحقوق من جامعة دمشق ١٩٧٠ وعمل مديراً ومقعداً للبرامج في إذاعة عمان من عام ١٩٦٦ إلى عام ١٩٧٠. غادر إلى الإمارات منذ عام ١٩٧١ وعمل في إذاعة دبي وتلفزيونها لمدة ستة وعشرين عاماً. صيرته دوأوين الحكاية منذ البدء ١٩٦٦، ليل السفر ١٩٨٥، أسفار الرحلة وبدايات الخروج ١٩٨٥ ورده للوطن قبلة للحبيبة ١٩٨٦، طائر الوقت ١٩٩٢ السنوات المقبلة ١٩٩٦ سيدة الظلال، بيروت، دار العودة. وشارك في مهرجانات شعرية ومؤتمرات أدبية في الأردن والوطن العربي، ونشر قصائده في مجلات وصحف يومية في عمان ودمشق وبيروت والقاهرة ودبي. أصدرت دار العودة ببيروت أعماله الشعرية في مجلد من ٤٥٦ صفحة من القطع الصغير ١٩٩٩.

١- عمر أبو سالم: الأعمال الشعرية ١٩٦٦ ١٩٩٩ دار العودة، بيروت، ط ١، ١٩٩٩، ص ٢٨٣.

٢- المصدر السابق نفسه ص ٤٠٠.

٣- السابق ص ٤١٨.

٤- السابق ص ١٧١-١٧٢.

٥- السابق ص ١٩٠.

٦- السابق ص ٢٢١.

٧- السابق ص ٢٤.

٨- السابق ص ٢٧.

٩- السابق ص ٥٥.

١٠- السابق ص ٥٦.

١١- السابق ص ٧٨.

١٢- السابق ص ٩٨.

١٣- السابق ص ١١٧.

١٤- السابق ص ١٥٨.

١٥- السابق ص ١٩٤.

١٦- السابق ص ٢١١-٢١٢.

١٧- السابق ص ١٥٢.

١٨- السابق ص ٢٦٦.

١٩- السابق ص ١٧٥.

٢٠- السابق ص ١٧٦.

٢١- السابق ص ٢٢٨.

٢٢- السابق ص ٢٢٧.

٢٣- السابق ص ٢٢١.

٢٤- السابق ص ٢٤١.

٢٥- السابق ص ٢٥٠-٢٥٢.

٢٦- السابق ص ٢٢١.

٢٧- السابق ص ٩٧-٩٨.

٢٨- السابق ص ١١٢-١١٦.

٢٩- السابق ص ١٦٨.

٣٠- السابق ص ٢٥١.

٣١- السابق ص ٢٥٨.

٣٢- السابق ص ٢٢٧.

٣٣- السابق ص ٣٦٤.

٣٤- السابق ص ٣٧٨-٣٧٩.

٣٥- السابق ص ٣٦٨.

٣٦- السابق ص ٣٢٤.

٣٧- السابق ص ٣٢٨.

٣٨- السابق ص ٤٠٨.

٣٩- السابق ص ٧٢.

٤٠- السابق ص ٢٣١.

٤١- السابق ص ٢٣٩.

٤٢- السابق ص ٢٣٦.

٤٣- السابق ص ٢٧١.

٤٤- السابق ص ٢٧٢.

٤٥- السابق ص ٢٥٦.

٤٦- السابق ص ٣٧٣.

٤٧- السابق ص ٢٧٥.

٤٨- السابق ص ٢٠٠.

٤٩- السابق ص ٢٠.

٥٠- السابق ص ٢٥ و ١١.

٥١- السابق ص ١٤١.

٥٢- السابق ص ٤٤.

٥٣- السابق ص ٨١.

٥٤- السابق ص ٥٤.

فتتعلق النصوص - الومضات في بنية واحدة، تقريبا، كلبية المرايا المتعكسة والعاكسة لوجه مفرد، وبوضعيات مختلفة. الا ان الواحد ينقسم، حسب استخدام الضمير المفرد المتكلم والضمير الآخر المتقبل، الى ثنائي: نص حاف مرجعي يشي به آخر جزء من المجموعة (ملحق) ونص منجز تمثله العناوين التالية: «مقدمة، ميثدا، باب الخراب، باب اليباب، بين معترضتين»، باب الضباب، باب الغياب، باب السراب، خبر، وبعد».

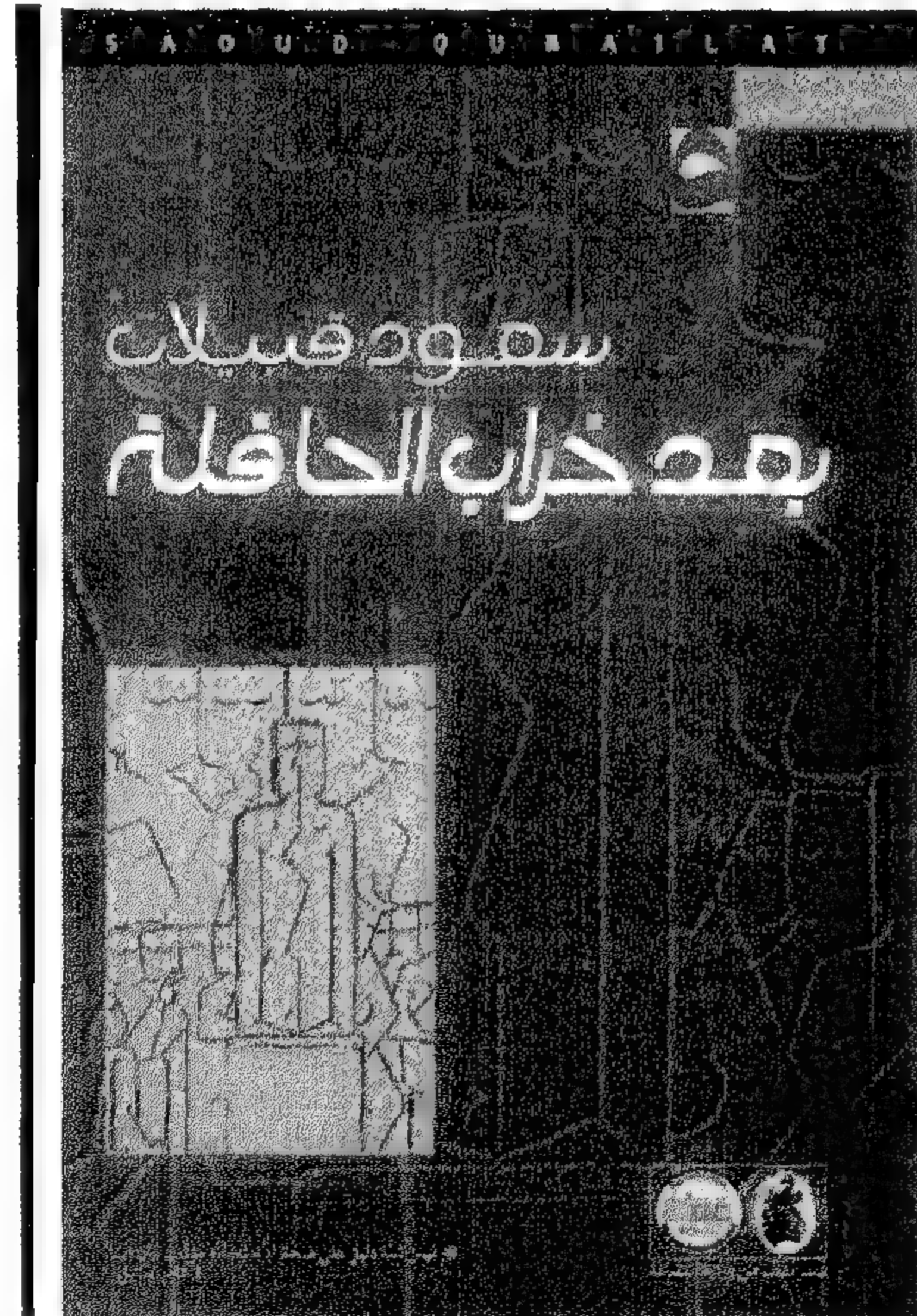
فاذا نظرنا في العلاقة بين النصين تبدى لنا المتعددة من النصوص واجهة تخفي حالا واحدة، ذلك الشعور التراجمي الحاد بالانحباس داخل وضعية الخواء العيث اللا - معقول وحشة الوجود... ليتكرر القلق القرف الرعب الاستهزاء الانتظار بدءا وانتهاء وفي الأثناء.

وعند قراءة النص الحاف المرجعي الواردة فصوله في خاتمة «المجموعة» نتمثل ذاتا كاتبة جماعية (عصابة الورد الدامية) بصريح الأسماء (٢)، لجيل واحد ولاتجاه ابداعي مشترك بذوات كاتبة وتجارب مختلفة. فتتراءى لقارئ نصوص «عصابة الورد الدامية» من خلال «بعد خراب الحافلة» ضمن «ملحق»، وعند الاحالة عليها مفردة بأنيابها المختلفة (٣)، تلك الرغبة الملحة المتكررة في الاستماضة على المكان بالزمان، وعلى الزمان بعالم الذات المتوتر المبهم الشبحي الاشكالي، لتتمايز هذه الأصوات وتتألف معاً ضمن متراكم تجارب ونصوص تصل اللاحق بالسابق، وتحديد ذلك التراث القصصي والروائي المائل في كتابات تيسير سبول وغالب هلسا على سبيل المثال، لا الحصر، فالفقدان والانفقاد هما ابرز سمات هذا العالم المشترك، اذ يخص فقدان اصالة المعنى البدئي الاول طفولة الذات والعالم معاً، الفرج القديم، الطمأنينة التي كانت لماض تقوّض وجوده واستحال الى اطياف باهتة في ذهن الكاتب أو إلى اصدااء دفينة حية تلتف، بين الحين والآخر، برغبة الصمت في انشاء معنى جديد يوغل بالقصد في النسيان ويؤسس له ذاكرة جديدة، كما

«بعد خراب الحافلة» لـ «سعود قبيلات» : الكتابة مقابل النسيان المف

مصطفى الكيلاني - تونس

١- كتابة اللحظة بتوهج حالاتها الظاهرة والخفية تنتهج الذات المبدعة في «بعد خراب الحافلة» لـ «سعود قبيلات» كتابة



اللحظة بتوهج حالاتها الظاهرة والخفية على حد سواء (١). وكأنه عند الجمع القرائي بين مختلف اللحظات ندرك زمناً واحداً يتخذ له صفة السدى الناظم بين شتى الأحوال والمواقف بضرب خاص من الاستعادة التي تقضي الدوران حول نقطة الذات بحثاً لها عن معنى ما بفعل الانتظار المتكرر. ولكن، انتظار ماذا؟ أو انتظار من؟

يشمل الانقضاء اعلان الذات الكاتبة تمردها على القيم الادبية والاخلاقية السائدة، رفضها لسجن الوضعية الموروثة، سعيها إلى تشكيل موتها الخاص بفعل الكتابة وانتظار الحد الأخير الفاصل بين الوجود والعدم.

وكما تتفاير تجارب أفراد «عصابة الورد الدامية» في مدى استثمار «كتابة النهايات» الموت الحادث والموت القادم معاً وتوظيف الصمت بالانتصار له على الكلام أو تعميق الكلام وتوسيع آفاقه به تتكشف «كتابة النهايات» ضمن «بعد خراب الحافلة» لـ «سعود قبيلات» موطناً مقصوداً للمغالاة في اتجاه المراهنة على دفن الحالات بالقرار من الوقائع السطحية الباهتة التي شاع حضورها في جل القصص والروايات العربية. لقد ادرك قبيلات أن «القصة القصيرة» و«القصة الومضة» بنيتان سرديتان خاصتان تستقدمان اليهما بالضرورة تأثيرات الحال الشعرية وكثافة الصورة المشهية، وهما الأقرب، نتيجة الاختزال اللساني وتوهج الحال، من عالم النص الشعري.

٢- ما بين القصة القصيرة والقصة الومضة

ولئن سعت «القصة القصيرة» إلى الوصف الحدتي بشيء من التمدد والاسترسال في رصد بعض المواقف والمشاهد، ويضرب من المطابقة المدفوعة بدءاً وانتهاءً بالقصد الإيحائي، فإن القصة الومضة نواة توغل في الوصف الجواني دون القطع تماماً مع الوصف الحدتي قصد إثبات الصفة القصصية، تلك الظاهرة الأسلوبية الواصلة بين مختلف نصوص المجموعة.

وإذا «بعد خراب الحافلة» مجسمان قصصيان يمكن حدهما كآلاتي خارج نسق التواتر النصوي:

أ- القصص القصيرة: ثقيل الظل، ضجر، السجين، بحث عن الشخص، رحيل، بحث عن الشيء، ما من أحد، سيارة اجرة طويلة. وهي نصوص تسعى إلى تمديد اللحظة ببعض التفاصيل دون اللواذ بالسطح الظاهر والوقائع الحسية. ب- القصص الومضات: غفوة، محطة، سيرة، وجود، نزعات، دابة، اكتشاف، معجزة، حمل، هشاشة، جرف،

كرسي، وسادة، اهل الكهف، حفلة، حفرة، بيت الطفولة، عورة، ضجيج، ذات ظهيرة، حوار، رفقة، امرأة، مسدس، لوحة، ثعبان، جثة، طفل وشيخ، خروف، رعب، غول، غياب، مكان، رجل وامرأة، ساعة، ساحة، بيت غريب، رؤيا، عارض، تاريخ، أسى، غفلة، مشوار، اغنية، سهو، تقصير، تعثر، بحر، جرح، لعبة، لقاء، موعد، خلود، جدارية، الورد الدامية، من خارج المكان والزمان.

وهي نصوص تتجه إلى تكثيف الوصف بأسلوب غارق تماماً في الإيحاء دون القطع تماماً مع المطابقة.

وكما تتعدد قصص النص المنجز بهذين النوعين السريدين يتسع مجاله «بكتابة الكتابة» أو بالقراءة تستدعي كتابة على نص مقروء كـ «نصوص المحارب» و«الغريب» لمؤنس الرزاز (٤) و«محاولة للخلاص» لسميحة خريس (٥) و«قبل خراب الحافلة» لهاشم غرايبة (٦)، و«أخيل» ليويسف الحسيان (٧).

إن الواصل بين مختلف القصص القصيرة والقصص الومضات، وبين القصص المدرجة ضمن ما اسميناه «النص المنجز» والنص المرجعي الحاف بالنص المنجز هو ثالوث ضمائر:

أنا - السارد يتكثف حضوره في مجمل «النص المنجز» بمجموع القصص القصيرة والقصص الومضات، وأنت - القارئ ضمن «النص المرجعي» حيث يتحول المقروء إلى مكتوب، و«عابر سبيل»، الوجه الآخر للأنا - السارد لحظة يتماهى في «النص المرجعي» أنا - السارد وأنت - القارئ الجمعي «عصابة الورد الدامية» بحوار مزدوج هو حوار الذات الساردة مع ذاتها، وحوار الذات مع الآخر المتصل بها والمنفصل عنها في آن واحد. وكأننا نشهد بذلك انعكاساً متبادلاً بين أنا - السارد وأنت - القارئ ليتولد عنهما «عابر سبيل» الذي هو نتاج حيرة الفرد وصدى حضور الجماعة فيه معاً:

أنا - السارد أنت - القارئ الجمعي عابر سبيل وإذا تجربة «عابر سبيل» هي بعض من تجربة «عصابة الورد الدامية» يتمثل الوجود المشترك، وبخصوصية الذات الكاتبة التي تؤثر استقراء

الهواجس والوساوس والاستيهامات على كتابة الوقائع السطحية المباشرة، بما يكسب القصة القصيرة والقصة الومضة على حد سواء صفة التكثيف الإيحائي. وبهذا الإبطان تقارب القصة القصيرة والقصة الومضة عالم الشعر بمؤالفة خاصة بين الحدث والحال، كأن يصطبغ الحدث بالحال ويتشكل في مجالها، وتتخذ الحال لها بالحدث بعضاً من صفة الانكشاف دون الإيغال في كتابة الأشياء والتفاصيل، بل يتردد فعل السرد القصصي بين كتابة الأحداث والاحوال وبين «كتابة الكتابة» حينما يُقارب فعل الكتابة أبعد تخوم العبث بازدواج الصمت والكلام «التمثال وعابر سبيل»، الوجود والعدم عند الاحالة على الانفجار الكوني العظيم والتفكير في الانفجار القادم الذي سيطوي كل شيء، المكان والكيان والكتابة باعتبارها جزءاً من هذا العالم الذي سيتلاشى (٨).

٣- الشعور التراجمي الحاد بالانقضاء

فالكارثة، اذن، هي رحم العالم والمآل، لأنها العلامة الحدية بين عالم قديم وآخر جديد، وبين حدث كارثي سالف وآخر حادث. هناك خضم هائل دائم من النسيان تسكن أطرافه عالم سعود قبيلات القصص. وما مشاهد الخراب المنتشرة في مجمل نصوص «بعد خراب الحافلة» إلا تذكير متكرر بحقيقة الانقضاء الوحيدة في زحمة الأوهام والاستيهامات (Fantasmes)، هذا اليقين المفرد أو المعنى اليتيم في ليل اللا - معنى حيث العبث يستبد بأي مكان للتمعين (من المعنى).

إن الشعور الحاد التراجمي بالانقضاء لدى سعود قبيلات مسكون باليقين ونقيضه، بضرب خاص من ازدواج الحال، إذ هو الامتلاء بالحقيقة الازلية (الموضوع)، باعتبار الوجود ينشئه العدم، والعدم يقتضي الوجود العارض، وهو الخواء الملازم لوعي الموت (صميم الذات). وبهذا الازدواج تتفاعل في الذات الكاتبة ثلاثة ضمائر، كالتي سعى فلاديمير جانكليفيتش (Vladimir Jan kelevitch) إلى تبليانها في كتابه «الموت» (٩)، كأن يتناص في «بعد خراب الحافلة» موت الآخر البعيد (هو) وموت

الآخر القريب (أنت) (١٠) وموت «الأنا» القادم.

لذا تنخرط كتابة الموت ضمن «بعد خراب الحافلة» في انشائية لحظة الذات الكاتبة، بخصوصية هذه الذات التراجيدية الجادة حيناً والساخرة أحياناً، المتقبلة المذمعة في اتجاه والرافضة المتمردة على وضعيتها ومصيرها في اتجاه آخر عند انتصارها للعبث على المعنى المخادع وللحقيقة على الوهم وللغفران على الامتلاء الكاذب و«للبدائيات» المتقطعة المستمدة على أسطورة النهاية الواحدة الاخيرة. فكل الأحداث في «بعد خراب الحافلة» لحظات مبتورة سرعان ما تتقضي عند اصطدامها بحقيقة الاصل الاول، حكم الكارثة، وبوضعية الفراغ الناتجة عن التكرار، وبضخامة الشعور الحاد بالانقضاء، وبالإمكان الوحيد المتاح الذي هو الانتظار. «فالخراب» هو الكسر العميق في نواة الذات ان اصطدامها الدائم بالعجز: «تعطلت حافلتنا في محطة على الطريق، وبعد يأس من امكانية اصلاحها تفرق الركاب في كل اتجاه، بينما جلست انا على رصيف المحطة انتظر» (١١). ان الحدث القصصي نقطة تفتح صوب الداخل، تمق من غير ان تتمدد، بل تندفع بحركة دورانية دون النفاذ الى نهاية محددة (١٢).

٤- «بعد خراب الحافلة»: نصوص متعددة لبنية سردية واحدة

ولأن الشعور الملازم لمجمل القصص هو ذاته فإن «بعد خراب الحافلة» اقرب في بنائه السردى العام الى نص روائي بمتعدد فصول - مشاهد، اذ الراوي واحد ومجال السرد محدد ببنية واحدة، تقريباً، كأن تتناظم الأحداث في السعي الى توصيف واقع الانحباس داخل جحيم الوضعية والكشف عن الشعور التراجيدي الحاد بالموت.

فالجود، منذ البدء، هو حال من الاختناق (١٣)، هذا الشعور الذي يتنامى ويتعاظم بتنامي الكائن، بل ان تنامي الكائن مدفوع في الأساس بمدى تشكل وعي الكارثة والموت. واذا الجود بقانون الانقضاء المتكرر الأبدي وجه آخر للموت (١٤).

فليس الموت هنا دلالة على توقف الحياة، كالشائع من دلالات الوجود والعدم، بل هو التذكر في حدود الكائن الفرد، وهو علامة الاقتدار على تماهي وعي الكائن الفرد وكثافة الوجود، قريباً من معنى النسيان المحض (العدم).

فكل الحيوانات تنشأ وتتمو لتتعدم وتتلشى، واي حضور هو في واقع السيرورة آيل حتماً الى الغياب برمزية فعل الاستعداد للرحيل المائل في مجمل نصوص «بعد خراب الحافلة» (١٥). واذا وصلنا، عند محاولة الفهم، بين الحياة والموت بدا الموت حقيقة ثابتة، واقعاً لا يقبل التأويل او الدحض في حين تتراءى الحياة ظلاً خافتاً، طيقاً يعبر سطح الوجود بسرعة مذهلة ليتلاشى وكأنه لم يكن ذات يوم. لذلك يضغط وعي الموت على الرغبة في الحياة لتتكشف فظاعة الحياة ذاتها بالقبر والجنة (١٦) و«الثقل» والعبث الذي يصل بالموجود الى اعلى درجات القرف والسخرية المهينة (١٧)، وهشاشة الكائن (١٨) فيتناظم المروي الجامع بين مختلف القصص القصيرة والقصص الومضات في حدث واحد يتكرر بأساليب وسياقات مختلفة هو السقوط او الخوف من السقوط، اذ هو بمثابة التبدل (marice) المرجعي الذي يمكن به تأويل عديد المشاهد القصصية. والدلالات أن الاستماعة «بلغية الاحلام» (١٩). وما قلق الانتظار الا اثر لسقوط سالف او رعب من سقوط قادم مؤجل.

واذا السقوط وجه للكارثة التي يستقدمها وعي الكائن اليه بالاستباق ومحاولة تمثل فظاعة ما حدث ويحدث وما سيحدث، كأن تلتقي الحياة والموت في حدث واحد هو الوجود حين يضحي الوجود فعل سقوط ابدي في قاع بلا قرار (العدم). كذا تسمى «الحافلة» رمزاً دالاً على هذا الوجود، والجرف وجهاً للتدليل على العدم الذي يبتلع كل شيء بتجوفه اللا - نهائي (٢٠).

ولئن ذهب بنا التأويل الى تمثل حلة الموجود (Etant) بالوجود والعدم فإن واقع الانتظار الدائم في عالم الذات برؤية الابطان تكسب مجمل النص عديد الصفات الذاتية الخاصة برغبة الاعتراف حيناً وكثافة الرمز حيناً آخر

قريباً من «حلم اليقظة» أو كابوس الواقع الذاتي العنيف.

وهنا يضحي الدوار دوراناً يفقد به الكائن تموقعه داخل المكان وتواصله المعتاد مع اشيائه (٢١)، كما يُسفر الايفال داخل عالم الذات الشبحي المسكون برعب السقوط الأبدي عن «ازدواج» للذات، بما يشبه حال الفصام (٢٢)، كأن تتجاذب الذات «الخفة» و«الثقل» (٢٣) ويستبد الثقل بالخفة لتثبت واقع الانحباس داخل المكان والزمان والوضعية: «وهكذا وجدتني، مرة أخرى، وحيداً الا من حضوره البشع. وما لبث ان اخبرني انه يريد مني نفسي ذاتها، وانه لن يرضى عنها بديلاً» (٢٤).

ان سقوط الحافلة (الوجود) ملازم للسقوط الجواني (الموجود)، اذ يتلازم الحدثان في لحظة واحدة سعى صعود قبيلات الى وصفها بانتهاج نسق الاستعادة، بحركة دورانية تكرر معاني الانتظار والقلق (٢٥) والانحباس ونشيدان الحرية (٢٦) وفجاجة الانقطاع كالفرح المبتور (٢٧)، وتقارب أحياناً سطح الواقع المختفي وراء زخم الحالات وكثافة الرمز بغية التدليل على المعجز بمختلف معانيه الوجودية والنفسية والجنسية، وعلى حقارة الكائن وتمرده في الآن ذاته بالرفض أو برمزية الانتحار (٢٨).

لذلك كله تنزع الكتابة الى التكرار بتقليب المشاهد واستعادة الرؤى ضمن سياقات مختلفة، هي اللحظات المتباعدة زمنياً تتألف بوضعية الانحباس الواحدة، كأن تتواد الأطياف والمشاهد ويتغير الاتجاه باختلال الذاكرة حيناً (٢٩) وبالنسيان المحض حيناً آخر. وكأن الذات الساردة، وهي توغل في جحيم الوضعية، تتشد «طهارة» ما (٣٠) لا تتحقق، اذ سرعان ما تصطدم الرغبة بالاستحالة فيلتجئ الوصف آنذاك الى مقاربة العبث (٣١) بضرب من الاعتراض كي يعود السرد من جديد الى دلالة الانقضاء (٣٢).

فيستعيد النص المجمل بذلك حركة البحث عن معنى ما للوجود برمزية الطفل و«التمثال الحجري» و«تعطل الحافلة» وامكان التحرر من عديد الأوهام والاستيهامات القديمة (٣٣) دون الاقتدار على التخلص من وضعية

الصادم المفكك بالقصد المتكرر دلالة
المتوتر المحكوم بالبتر المسكون برعب
الانقضاء الرافض - لمسبق الحد
الاجناسي رغم صفته السردية الثابتة،
المهووس بالتحجر من حُبسة الماضي
والحاضر ومن عديد الكوابيس والشروخ
الدامية في عميق الذات، الهارب من
سجن اللحظة / اللحظات الى مطلق
الزمن، تلك الابدية التي لا تعني خلوداً،
بل انتهاءً للعذاب بانطفاء الكائن وتلاشيهِ
الكامل في خضم النسيان المحض في
عالم تتشبه الكارثة وينتفي بها مراراً
وتكراراً الى ما لا نهاية.

ان الكتابة في كل الاحوال نقطة ضوء خافتة، لحظة تذكّر عابر، شأن الكائن، أي كائن، يظهر ليحتجب بحكم هذا القانون الأزلي.

الجماعة التي تنتمي إليها في سياق المكان الواحد (الأردن) والذائقة الأدبية والفنية المشتركة بمنظور الجيل الواحد أيضاً يفتح النص المجلد على عديد الإمكانيات القرائية وعلى مختلف حقول البحث بدءاً بالنقد الأدبي وعلم النفس التحليلي وعلم الاجتماع الأدبي والثقافي والبحث الأنثروبولوجي الخاص بالذات الكاتبة العربية. ولأن الذات الكاتبة في «بعد خراب الحافلة» ترفض تماماً إنشاء المطابقة والبقاء في سطح الوقائع وظاهر الأشياء وتنتج إلى عميق الذات الكاتبة لتستقدم من خلالها ظلال مختلف الوقائع المجتمعية والوجودية فهي ذلك النص المنكتب والكاتب لصاحبه. لذلك يستدعي انفتاحه عديد القراءات ومختلفها. فهو النص المتفرد

الانحباس والانتظار ورعب النهايات وكوابيس الماضي والخراب المستبد (٣٤). وبذلك يكتمل مشهد المتاهة العام بالتردد بين كتابة المعنى الممكن ومقاربة العبث، وبين تفكيك اللحظة عند الايغال في موصوف الذات الساردة ومقاربة سطح الواقع دون التورط في كتابة المطابقة، كعديد الإشارات الى تجربة السجن (٣٥) والتجسس على ما فات (٣٦).

٥- « بعد خراب الحافلة، النص المنفتح؟ »

تتناظم لحظات «بعد خراب الحافلة»،
اذن، بفعل القراءة في زمن واحد ونسيج
سردي عام، فكما أنتجت القراءة ضمن
«عصابة الورد الدامية» افقاً آخر
يؤلف بين الذات الضردية الكاتبة وروح

المطويات:

- ١- سمود قبيلات... بعد حرب الحافلة، لبنان - الأردن المؤسسة العربية لدراسات والنظر، ط١، ٢٠٠٢.
- ٢- مؤنس الرز، سمجة حريس، هاشم غرايبة، يوسف الحسنا، وينعم اليهم «غار سبيل»، لاسم انفسار لسمود قبيلات.
- ٣- مصطفى الكيلاني، «زمن الرواية العربية، كتابة التجريب»، تونس، دار انصار للنشر، ط١، ٢٠٠٢ (الفصل الرابع: الرواية في الأردن).
- ٤- الأول مستوحى من «حرف، لسمود قبيلات، والثاني من «حثة».
- ٥- مستوحاة من «حثة عن القمح».
- ٦- مستوحاة من عديد قصص سمود قبيلات.
- ٧- مستوحاة من «موت»، مجموعة «مشي، المصاحفية، الأردن: دار ارمية، ط١ ١٩٩٥.
- ٨- انظر «من خارج انكسار والرمز»، ص١٢٧.
- ٩- Vladimir Jankélévitch, "L'Amour", France, Flammarion 1977.
- ١٠- انظر بعض الاهداء، الى الحبيب ظافر الذي «رحل فجأة ولم يعطنا العوار»، «بعد حروب الحافلة»، ص٥.
- ١١- السابق، ص١٥.
- ١٢- «اما انا فلا ارال في مكابي على رسميه، المحطه»، السابق، ص١٥. وعد ورت هذه الحملة في خاتمة النص القصصي.
- ١٣- «هيفت من رحم امي الى ارض الحنن المسبحة، في يوم حريقي حار، (يا الهي! ابي احتنق، اختنق، السابق، ص١٦-١٧.
- ١٤- «لكسي ما ان تمكنت من تحريك رأسي فابلاً، والنظر الى ما حولي، حتى رأيت الحفرة العميقة لمعتمة التي نحن فيها، وعندئذ لفتت انا اموات.. اموات منذ زمن بعيد، لسابق ص١٤.
- ١٥- انظر «في وجه الخصوص» «شرفاء» و«داية» و«و» و«صحر» و«ساحة» و«رحيل» و«تاريخ» و«اس» و«سيارة اجرة طولية».
- ١٦- انظر «معجزة».
- ١٧- «هذا احتمله، ونظري وعرا () كنني لم اجد ما اموه عندما رأيت بهيل وحسده الى اليمين، ثم بحتى الى الراء فبصع «صبعه في فتاه»، السابق ص٢٦.
- ١٨- «وفجأة حب العتمة من حولي وهبطت الارض تحت قدمي، وكذب اهوي الى فراخ لا اعرف مداها...»، السابق، ص٢٧.
- ١٩- السقوط قد يعني في معجم الاحلام المرء المهتر او نذبي تعرض لصدمة عيشة او الذي يشكو من انهيار عيشي.

فيلم الشهر

يحيى القيسي

"رب العالم" للمخرج ستيفن سبيلبيرغ

كائنات غريبة تجتاح الأرض لإبادة الجنس البشري دون مبرر

من حسن حظنا في عمان وبعض عواصم الدول العربية هذه الأيام أننا نستطيع أن نشاهد الأفلام العالمية الجديدة في الوقت نفسه الذي تنطلق فيه في بلادها، وهكذا يمكننا مشاهدتها أو الكتابة عنها دون انتظار طويل قد يستغرق بضع سنوات كما كان يحصل في سالف الزمن، ومن الجميل أن نذكر هنا وجود نحو ١٥ دار سينما من فئة التجوم الخمسة في العاصمة عمان وحدها، وهي مرشحة لأن تصبح ٢٥ دارا أويزي خلال الـ ١٢

بطاقة الفيلم

اسم الفيلم: War Of The Worlds

المخرج: ستيفن سبيلبيرغ

التمثيل: توم كروز، داكوتا فانيغ، ماري آن، تيم روبرتس

الزمن: ١١٨ دقيقة

نتاج: ٢٠٠٥ (أميركا)

التصنيف: ١٢

المقيم: x x x



وقد تذكرت هذا الأمر وأنا أحاول أن أجد شيئاً مما كتبه النقاد الأجانب عن فيلم "حرب العوالم" للمخرج المبدع ستيفن سبيلبيرغ، عبر الشبكة العنكبوتية (الانترنت)، ولكن كل ما هنالك مجرد تصريحات من سبيلبيرغ نفسه، وسط تكتم شديد سبق عرضه، لا سيما وقد ألح أن فيلمه هذا قد جاء نتيجة هاجس الرعب الذي عاشه الأميركيون بعد أحداث ١١ سبتمبر سيئة الذكر، وإذا ما عرفنا أن فيلم "حرب العوالم" هذا قد كلف نحو ١٣٥ مليون دولار، وأنه لمخرج كبير بحجم سبيلبيرغ، فإننا ندرك بالطبع كيف سيترقبه النقاد وعشاق السينما في العالم أجمع، لا سيما إذا تذكرنا أيضاً بعض أفلامه السابقة مثل: "تقرير الأقلية" ٢٠٠٢، "إنقاذ الجندي رايان" ١٩٩٨، "الذكاء الاصطناعي" ٢٠٠١، "الحديقة الجوراسية" ١٩٩٣، وغيرها، والتي حققت حضوراً طامعاً، وجوائز عديدة، ونقاشات لم تنته بعد.

فيلم "حرب العوالم" مبني على رواية لاسم نفسه للكاتب اتش. جي. ويلز الشهير بالخيال العلمي، والتي ظهرت عام ١٨٩٨. وقد تمت لأول مرة في الإذاعة عام ١٩٣٨ على شكل مسلسل أثار دعر الشعب الأميركي. وخرج الكثير منهم إلى الشوارع

الفيلم، فأفلامه تمس جانباً من حياته وأحلامه وذكرياته وأفكاره الخاصة بشكل أو بآخر، وقد اختار سبيلبيرغ هنا أن يتحدث عن تلك الآلات الجهنمية التي تهاجم الأرض وتقودها كائنات شيطانية الملامع عبر حكاية العامل ري فيرير (يقوم بدوره النجم توم كروز)، وهو أب للطفلة ريشيل (داكوتا فانينغ)، وللفتى روبي (جوستن شاتوين)، ويبدو لنا أبا فاشلاً، ترك طفليه مع مطلقة، وهو أيضاً مجرد عامل حاويات في الميناء يشتغل على رافعة ضخمة، وتبدو الأمور عادية إلى هنا قبل أن تضرب الأرض صاعقة تنو الأخرى بأصوات مرعبة، وتتعطل الكهرباء، والهواتف، بل والسيارات في الشوارع، فجأة توقفت التكنولوجيا كلها عن العمل، وأصبحت أجهزتها مجرد قطع خردة لا تضر ولا تنفع، وبينما الناس قد خرجوا من البيوت سيرا على الأقدام يستطلعون الأمر عثروا في الشارع المجاور على حفرة من فم الصواعق الضارية، وبينما هم في هرج ومرج بدأت تتشق الأرض تحت أقدامهم، وتتوسع كاشفة عن آلة جهنمية عملاقة قد خرجت من الأعماق، وهي تشبه مسيخاً بثلاث أرجل ورأس معدني يرسل الموت إلى من حوله عبر أشعة الليزر، ولا أحد يدري ما الذي يجري، حتى فيرير نفسه يفر هارباً مع ابنته ريشيل وابنه روبي باتجاه مدينة أخرى لعله



إن ملنا أن نهاية العالم قد حانت عبر تعرض الأرض لهجوم من كائنات خارقة، ثم نجرت الرواية مجدد على شكل فيلم عام ١٩٥٣. وهذا هو سبيلبيرغ يحاول مجدداً أن يحيي هذا العمل عبر فيلم سينمائي بالغ الكلفة، والجهود. ربما الأمر شخصي يذكره بوالده، وبطفولته وعلاقته بالعالم الخارجي كما صرح لصحافة قبل عرض

يعثر على الطمأنينة وينقذ العائلة، وفي الطريق يكتشف المئات من السيارات الماطلة عن العمل، ولكن سيارته وحدها هي التي تعمل، وبالطبع لا نعرف كمستفرجين لماذا يحدث له ذلك من دون الخلق، وهذه أولى نقائص الفيلم، وتستمر الحكاية عبر تلك المعارك غير المتكافئة التي تدور رحاها بين الجيش الأميركي المدجج بالطائرات والقاذفات والدبابات، وبين تلك الآلات الثلاثية التي تصب الحمم على البشر، ولا تتأثر هي بأي قذيفة لأنها محاطة بجدار لا مرئي من الموجات التي تحميها بحيث تتفجر القنبلة خارجها دون الاصطدام بها..

لقد بدأ الأمر عبثيا وميوؤسا منه من قبل الناس الهاربين ضمن فوضى عارمة، وكأنه يوم القيامة، ووحده الله يتدخله يستطيع أن يحسم الأمر، فالبشرية تتعرض لآبادة كاملة وليس لحرب محدودة، وبينما يكون فيرير ضاربا مع ريشيل يلتقي أحد الناجين في قبوه وهو أوغسيلي (تيم روبينز) الذي يقتنع بضرورة المقاومة وليس انتظار الموت،

ونعرف أيضا على تفصيلات لهذه الآلات العجيبة الغريبة التي تمد أذرعها لأخطبوطية لتلتهم البشر، أو أنها تمد إبرة ضخمة فتمتص دماءهم وترشها على الأرض لتنتج مزروعاتها الدموية البشعة، ويقدر فيرير أن يتم اختطافه من إحدى هذه الآلات الثلاثية الأرجل حيث يحمل معه قبيلتين ويفجرهما في أعماقها، ويدمرها وينجو ومن معه.

لكن هذه الآلات الكثيرة كما نشاهدها تدخل إلى بيوتنا لتستكشف الأمر عبر أذرعها التي تشبه الكاميرات، ولعل تعرضها لظروفنا الحياتية من هواء وماء وحرارة، يسبب لها الموت كما نعرف في نهاية الفيلم عبر مقولة الراوي "لقد دفع الإنسان الكثير من حياته وموته من أجل أن يتأقلم على هذه الكوكب منذ ملايين السنين، حتى صار أهلا لسكناء، ولكن

هذه الكائنات الغريبة ماتت مجرد أن تشقت هواءنا وشربت من مائتنا..". إذن ثمة حماية ريانية للبشر، وحكمة خالدة بجعلهم خلفاء له على الأرض، وربما تذكرنا هذه الحكاية بما يجري في آخر الزمان من قدوم يأجوج ومأجوج وإفسادهم الأرض والزرع والنسل حتى يقيض لهم الله من يقضي عليهم، ولا سيما عدم قدرتهم على البقاء في هذا الجو وشربهم لماء البحر من شدة عطشهم أو عدم قدرة أجسادهم على التحمل، وسبيلبيرغ ليس بريئا تماما في أفلامه من بعض ملامح دينه التوراتي وطروحاته، وهذا ظاهر في اختيار أفلامه، وموضوعاته كما أن السينما الهوليوودية قد انشغلت في السنوات الأخيرة بمناقشة مثل هذه القضايا الشائكة للوجود ونهاية الزمان، وفيلم "ميتركس" أكبر دليل على ذلك.

طروحات الفيلم وتقنياته

ولكن ما الذي يريده سبيلبيرغ من فيلمه هذا، ولا سيما أنه قد أخذه من قصة خيال علمي أكل عليها الدهر وشرب؟ لقد بدأ لنا غير مقنع من ناحية القصة ومضمونها حتى لو كانت خيالا، فالخيال يستند في النهاية إلى واقع ما، وإذا كان مثل هذه الآلات الثلاثية الأرجل المترنحة تصلح كمادة مثيرة لأبناء القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، فقد بدت مثيرة للضحك لنا نحن الذين قدر لنا أن نعيش في العام ٢٠٠٥، ونشهد التطور العلمي الهائل في مجال التقنيات والفضاء، ثم أن أشكال تلك الكائنات قد أصبحت نمطية، ومكررة وهي تشبه حشرات لزجة، ضخمة، أكثر من شبهها بكائنات ذكية ترغب بالسيطرة علينا، ولكن السؤال المصيري هنا: ما الذي تريده أساسا منا مثل هذه الكائنات؟، ولماذا انتظرت ملايين السنين في باطن الأرض حتى جاءت إلينا من جديد؟ ثم ألا تدرك مثلا أن الأرض لا تصلح لها هواء وماء وبيئة؟ ألا يتنافى مثل هذا الأمر مع كونها ذكية وقادرة على صناعة مثل هذه الآلات المتطورة نسبيا؟

هل يكفي الحقد والرغبة بالقضاء على البشرية قضاء مبرما لتبرير أفعالها؟ تلك نماذج من الأسئلة التي تتناسل ونجن نشاهد هذا الفيلم أو بعد ذلك، وعلى كل

حال أود أن أذكر هنا بالتقنيات التكنولوجية المتطورة التي أنجز بها هذا العمل، مما جعل كلفته عالية جدا، فلا يمكن لنا إلى أن ننتبه إلى جهود سبيلبيرغ الضخمة في تجنيد المؤثرات البصرية والسمعية من أجل إنجاح العمل، ولهذا يمكننا أن نرى مشاهد هي من عيون السينما العالمية؛ تلك العمارات الضخمة التي تشق وتبتلعها الأرض....، الناس الهاربون وفي عيونهم الهلع....، العبارة المائية التي تنقل الآلاف من البشر والسيارات ثم تنقلب بمن فيها...، القطار المحترق الذي يمر بسرعة...، الطائرة الساقطة وسط الركاب...، الجثث التي تطفو على وجه النهر...، العشرات من الآلات الجهنمية وهي تطلق حممها الليزرية على البشر والسيارات فتحول كل شيء إلى رماد..

من الواضح أن سبيلبيرغ قد استفاد كثيرا من آخر ما توصلت له فنون التكنولوجيا البصرية الكمبيوترية في صناعة الصورة الخارقة، والأصوات الجديدة، ولكن ما فائدة أن يلبس لنا سبيلبيرغ عام ٢٠٠٤ مثلا ببدة من طراز ١٨٩٨؟

بقي أن أشير إلى الدور الرئيسي للنجم توم كروز القادم من تجارب مهمة في الأداء، لا سيما مع فيلم "آخر الساموراي" فقد بدأ هنا مقيدا بما يمليه على المخرج وفي دوره المحدود لإنقاذ ابنته، ولكن ما فعله فيما بعد لإنتقاذ البشرية لا يتناسب مع طبيعة تجاربه كسائق رافعة حاويات في ميناء، ولا أدري لم اختاره مطلقا أيضا لكي ينتبه إلى أبنائه من جديد، ولكي ينمو الحب بينهم في زمن الخوف، أما الطفلة داكوتا فلديها رصيد محترم من الأداء في أفلام رعب وتشويق سابقة، ولم يتح لها سبيلبيرغ هنا الكثير لتعبر عنه، فقد بدت خائفة طيلة الوقت أو منتظرة للمجهول دون أن ندري السبب!

ولكن معظم العناصر الأخرى هي من المجاميع الضخمة التي استطاع المخرج أن يتحكم بها ويقودها إلى اللقطات المطلوبة، والتي بينت ضخامة الإنتاج والهستيريا العامة للبشر يوم الحشر...، كما أن جماليات التصوير قد ظهرت أيضا في الكثير من المشاهد، ولكن يظل هذا العمل بعد كل ما ذكرت علامة فارقة في سيرة سبيلبيرغ بما فيه من سلبيات وإيجابيات معا.

رويسة أأسر الجعفري

موسم المهرجانات الثقافية !

شاعرنا الكبير

يرحب بك

كيف ترى مستوى المهرجان؟

كيف تقرأ المشهد الثقافي العربي

في ضوء الوضع الراهن؟

ما جديدك الابداعي؟

شكرا لك سعدنا بلقائك

بسرعة يا مكالم... الملاح بالهجران الثاني ..



www.caricadonya.com



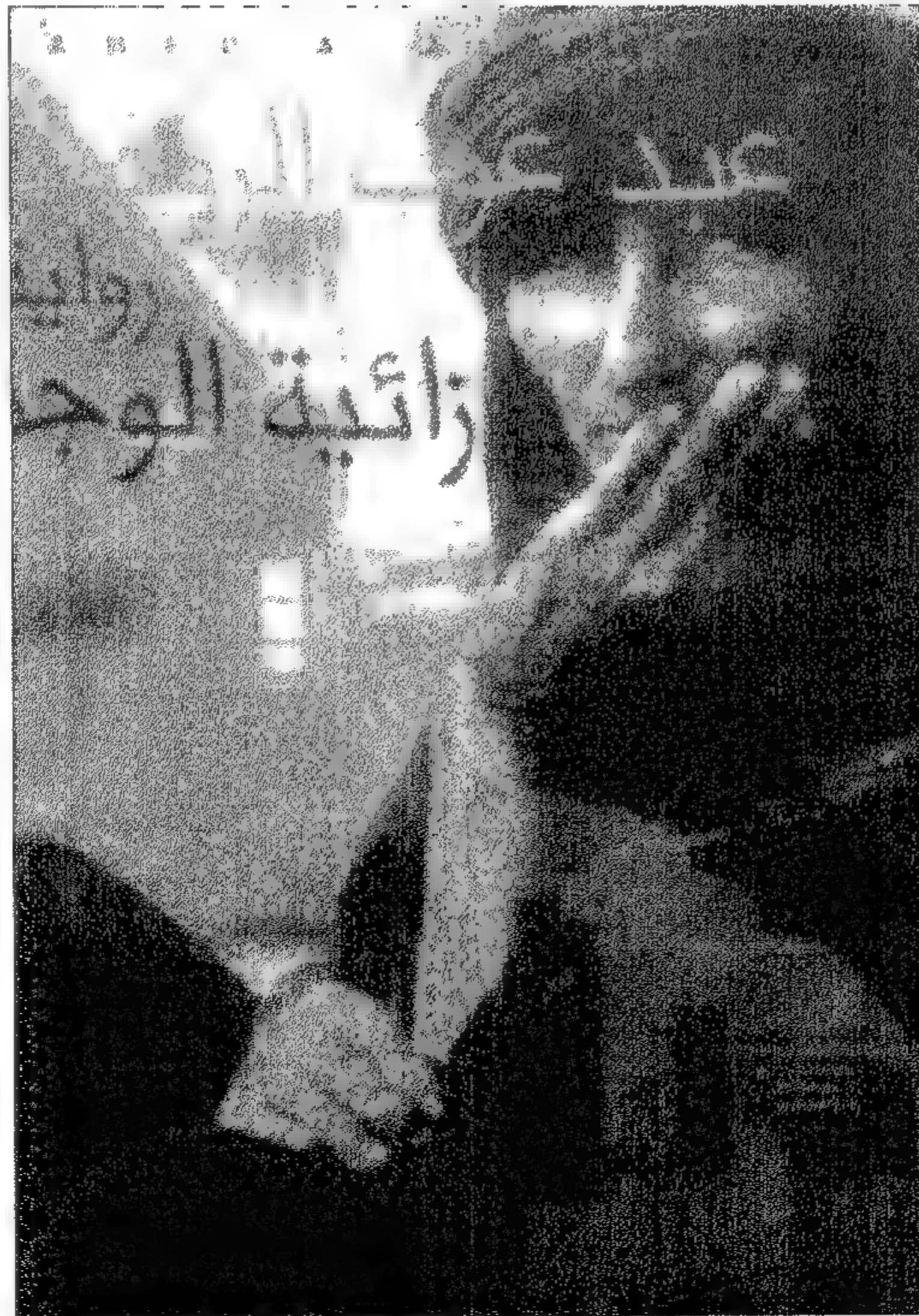
مساءاته حزينة دائماً، حتى وكأنه يشاهد نثار رمادها على العمارات الشاهقة وأعمدة النور والسيارات والمارة.. مساءاته تشبهه تماماً.. تذكره بأبيه المتوحد مع نفسه والذي قلما يضحك.. مساءاته حزن متوارث تذكيره الحروب الطاحنة كلما خمد، تلك الحروب التي دارت رحاها من أقصى شمال الوطن الى أقصى جنوبه، حيث الارض البكر تشوهها الخنادق والسواتر والمدافع والمواضع العسكرية والصواريخ والقاذفات وكل ما جاءت به افكار رجال الحروب.. فيما الجنود منفذون لا يدركون وهم يضغطون على الزر اية نار يشعلون في قلوب الامهات.. هم ايضاً مشاريع موت من الطرف الآخر، مكرهون على ما يفعلون، وعلى الجانبين المتحاربين يسقط من يسقط، ويؤسر من يؤسر.. والاسير ليس له ثمة حقوق كما تؤكد الوثائق.. سيطاف بهم في الشوارع بسيارات مكشوفة، لا يعرفون مصيرهم، ينظرون بحيادية الى المتفرجين وقد لا يضمرون أية نوايا سيئة تجاه الآخرين.. هم ايضاً ضحايا جيء بهم من المدارس والبيوت واحضان الامهات والزوجات وحملهم الى الحدود «يكفنونهم بالخاكي والأحذية السوداء الثقيلة، ويعطونهم البنادق ويوزعونهم على الأصناف، تأخذهم السيارات العسكرية الضخمة، تسير وهي تهتز بحمولتها من الخاكي الملتصق بالأجساد الفتية.. وتلقي بهم عند هذا الحزام الناقل أو ذاك.. يقولون لهم بضع كلمات، هم لا يفهمون منها شيئاً ولكنهم يهزون رؤوسهم بالإيجاب، وهم يفكرون ربما بالأم التي تركوها في البيت.. ينظر الواحد في عيني الآخر فلا يبصر شيئاً سوى حفر سوداء معتمة ورموش تخفق باستمرار مضطرب وابتسامات باهتة حول الشفاه. يغامر احدهم الاكثر شجاعة فيفرد قامته في حوض السيارة المضطرب.. ينظر بعيداً.. بعيداً.. لا شيء سوى الرمل الاحمر.. ولا شيء سوى الارض والمرتفعات الصغيرة هنا وهناك.. يحس كل واحد منهم بعبثية كل

عبد عون الروثان

يكتب « زائفة الوجد » بين بغداد وعمان

قراءة: هدية حسين

رجل عراقي يخشى الانزلاق.. يسير دائماً على الصراط المستقيم، حتى في مشاويره اليومية يتعمد السير على الدرجات، مبتعداً عن



الطريق الذي يهبط بانكسار حاد.. الرجل في عمان.. الوقت غروباً حزين ومحفوف بأشجار حزينة «أشجار سرو على الأغلب» تذكر الرجل بأشجار كان رآها قبل أكثر من عشرين عاماً في برلين، في مساءات حزينة ايضاً.

شيء.. كيف يحدث هذا؟ ما شأنه هو بالحرب؟ ص ١٣-١٤.



هذا هو الوجه الأول الظاهر من الحرب كما يصوره عبد عون الروضان في روايته «زائفة الوجد» أما الوجوه الأخرى الأكثر وجمالاً فسيدخلنا عالمها بهدوء حزين يشبه هدوء مساءاته التي يحشوها بذكرات الحروب والتي يحمل ندوبها أينما ذهب.. وبذكرات الفقد الذي عاناه من بغداد إلى عمان، ذلك الفقد الذي أدمنه حتى لكأنه يخشى على قلبه من الفراغ أن ورد على خاطر الحزن أن يرحل.. الابن حزين في زائفة الوجد، والأم ربة حزن، والحزن متوارث، اطالت عمره الحروب.. الابن طالت قامته وكبرت أحلامه فراودته الحرب عن نفسه.. استدعوه في ليلة طويلة وثقيلة الوقع، ولا راد لمن استدعاه.. وعد عائلته بأن يتصل بهم ويطمئنهم من هناك، لكن صوتاً آخر هو الذي اتصل من مركز الشرطة، ونداءات مراكز الشرطة أيام الحرب مثل نعيق البوم أو الغراب «الخوف من مركز الشرطة شيء غريزي، لكن خوفاً كان بلا حدود.. جبلاً جثم على صدري.. قطع أنفاسي، وجدتي فجأة أغرق في بحر من الخوف.. لماذا تطلبني الشرطة بالتلفون؟ الشرطة لا يطلبون الناس بالتلفون ليحققوا معهم، أو ليسألوهم رأيهم في آخر التطورات الدولية، أو ليناقشوهم في أمور نزع السلاح أو حظر التجارب النووية، أو وضع الأسس الكفيلة بوقف الحرب الدائرة منذ ست سنوات عجاف، أو ليسألوهم عن أوضاعهم المعيشية أو الصحية، أو ليقدموا لهم جائزة أو هدية، ليس هناك شيء من هذا في كل مراكز الشرطة في العالم.. الشرطة تشفط من تريد من غير سؤال، تستطيع أن تمحو أثره من الوجود إذا شاءت.. أما أن يتصلوا عبر التلفون فتلك هي الكارثة» ص ٢٨-٢٩.

هل تتذكرون رقصة زوربا؟ ذلك ما حدث لإحدى الأمهات وهي تمشي وراء جنازة ولدها المائد من الحدود الملتهبة

ملفوفاً بالعلم.. هي امرأة لا تقرأ ولا تكتب ولا تعرف عن زوربا أي شيء.. إلا أنها ترقص في موكب الجنازة رقصة الوداع الأخير «ترقص بإيقاع زوربوي مدهش، تدور حول نفسها وقد شددت عباؤها حول وسطها غير عابئة بأحد.. كانت منفصلة عن العالم بكل تأكيد، تعيش لحظات تجل من نوع خاص، توحد مع الذات بعيداً عن كل المحسوسات.. هل سمعت هذه المرأة بزوربا؟ كان انطوني كوين الذي جسد شخصية زوربا سيحسدها بكل تأكيد، سيبكي لها دون ريب رغم أن زوربا لم يبك قط.. كان حزنه يمتزج بفرح من نوع خاص، هي الأخرى لم تكن تبكي، كانت ترقص بحماس منقطع النظير تحت تأثير إيقاع الطبل الذي له دور كبير في تصعيد هذا الموقف حتى الذروة» ص ٣١.

هذا نوع من الأمهات رأيناه في الحرب، وما أكثرهن، وما تزال المطحنة تواصل عملها بكل جد، وعبد عون الروضان الذي فقد ولده في الحرب ثم تلاه فقد ابنته، يمضي في «زائفة الوجد» على مهل، ينزف دموعه بصمت وهو يغزل حزنه بأنامل فيها من الإبداع قدر ما فيها من الحزن الذي يعيش تحت جلده منذ ثمانينيات القرن الماضي.

حتى أفراح الزواج صارت تقام على أرث الأحزان، فهذه واحدة قتل زوجها في الحرب ولها منه ولد، تزوجت أخاه.. وقد يأتي الزوج فيما بعد كما حدث في كثير من الأحيان ويتضح أنه كان أسيراً أو مفقوداً، لكن الأخ تزوج المرأة التي كانت يوماً زوجة أخيه، أما طمعاً بالسيارة أو المنحة التي تأخذها الزوجة أو من أجل ولدها لكي لا تتزوج بغريب.

السيارات العسكرية - أثناء الحرب - تدرج في الشوارع والدروب، تأخذ الشباب وتهتز كأنها تعرف المصائر، خصوصاً وأن اللافتات السود المكتوبة بالخط الأصفر تواجهك أينما ذهبت، في الشوارع والساحات والأزقة وأبواب البيوت.. كل بيت له حصّة من الحزن والبكاء واللافتات، وقد هطل الحزن على بيت «الزين» حين عاد ملفوفاً

بالعلم.. أما اخته «الأميرة» فقد كظمت حزنها داخل جسدها وراحت تنظر بحيادية إلى المشهد «كأن الأمر لا يعنيهها أو كأنها تشهد شريطاً سينمائياً أمام عينيها بحياد تام.. حاولت النسوة استدراجها إلى مريع البكاء حتى تنفس عما في صدرها، وحتى تسرب شيئاً من هول المفاجأة، لكنها كانت عنيدة، لم تستجب لأية إغراءات للبكاء.. كانت محايدة بدرجة تدعو إلى الدهشة» ص ٤٣.

ما الذي حدث لها؟ ولماذا لاذت بنفسها وذهبت صوب غرفتها بكل صمت؟ ثم ارتدت الثوب الأسود وخرجت ولما تنزل على حالها. الأم تصرخ بها بينما هي «لم تختلج عضلة في وجهها.. مارست حيادها المتعسف حتى أقصى حد» ولكن ما أن فتحت التابوت والفت نظرة على الوجه الهادئ حتى راحت في بكاء هستيري كما لو أن بركاناً كان خامداً منذ دهر ثم وجد ثغرة للثورة.



زائفة الوجد حكاية من آلاف الحكايا المتشابهاة في الأحزان والمتماثلات في المصائر، الراصدات ليوميات الحزن العراقي المتوارث، والذي ينبت أول ما ينبت في بيوت الفقراء.. وإلى تلك البيوت يأخذنا عبد عون الروضان، إلى قريته في جنوب العراق.. البيوت التي توارثت فقرها منذ مئات السنين «كانت البيوت يومها بحيطان عارية، يكشر فيها الطابوق عن أنيابه المتآكلة.. الفراغ بين الطابوقة والطابوقة، بين الساف والساف مثل كهف غائر، قد يذهب إلى الجهة الأخرى من الجدار، وقد يفتح على الغرفة المجاورة أو على الجيران.. وكانت الحيطان مأهولة بالمقارب من مختلف الأعمار والأحجام.. كانت السقوف من الأعمدة والبواري، وكانت مستعمرات للحيات الصغيرة والكبيرة، كنا نشاهدها ترمقنا بعيونها الخرزية المدورة المفرقة بالكحل، تخرج إلينا ألسنتها وهي تلتف حول نفسها وتتمدد» ص ٥٤-٥٥.

ومن تلك البيوت خرج الابن هو وأولاده، نزح إلى بغداد مثل آلاف العوائل

التي كانت تمناني الفقر والقهر وظلم الاقطاع.. كبير الاولاد بأحلام لا تشبه احلام الحروب التي كانت لهم بالمرصاد لتغير فيما بعد خارطة الوطن وتعبت بمقدراته.. وربما كانت تسخر من تلك الاحلام في غفلة من النفوس المنضوية داخل بيوتها.

من الصعب جداً ان يكتب المرء فاجعته، ومن الصعب ايضاً ان نقرأ عملاً يحكي هذه الفاجعة عندما نكون على دراية بها، بل احد شهودها، وهكذا كان الامر مع الكاتب - عبد عون الروضان.. ومع.. كنت اعرف زيدون - الزين - واخته - الاميرة، والعائلة كلها ولذلك لم امنع نفسي من التذكر الجارح.. كل سطر يعيدني اليهم هناك في بغداد.. الى تلك الأيام المشحونة بالتوتر على كل ابن او اخ يذهب الى الجبهة.. الى ايام العزاء والحزن المتواصل وموت «الاميرة» التي كانت تكظم حزنها فعرّش في جسدها مرضاً واكل خلاياها قبل ايام من موعد زفافها.. يا لهذا الرجل الذي قدر له بعد سنوات ان يكتب فاجعته دون ان يفقد خيوط اللعبة الفنية لروايته.. لم تأخذه الاحزان ليشط عنها.. لقد جاءت «زائفة الوجد» محملة بالأوجاع ومحافضة على نسقها الفني.. انها كما يقول عبدالستار ناصر «رواية تتناسل مع كريلاتيات العراق حيث الاحزان التي لا حدود لها، وكاتبها عاش اكثر ساعاتها وجعاً واطول ايامها هلعاً ورعباً دون ان يتباهى بما جرى، بل تماهى مع آلامه حتى صار بعضاً منها» وهي كما يؤكد ناجح المعموري «رواية متفجرة بالدراما والوجع مثلما هي اسطورة حياة جمعية قاومت الابداء والقدرية في آن، تمكن الروائي عبد عون الروضان عبرها من تسجيل تفاصيل المأساة الإنسانية ويشعرية عالية وصفت بالتفاصيل والاسطورة من اجل ايقاع محتدم مشحون بالحزن امسك بالمتلقي حتى اللحظة الاخيرة».



في الازمات يظهر المنتفعون، يغدون اصحاب امبراطوريات استثمارية، فما

دامت ماكنة الحروب تعمل بهمة يعمل هؤلاء بنشاط يوازي همتها.. وها هم العسكريون ذوو الرتب العالية يستثمرون على طريقتهم الخاصة، ولهم ضحاياهم من الجنود «البعض يتنازل عن راتبه الشهري لنائب الضابط لقاء اجازة اسبوع او عشرة ايام، والبعض يقدم خدمات لوحده العسكرية ضمن اختصاصه، مواد كهربائية او انشائية او صحية او مكتبية او ما يتعلق بالسيارات او اي شيء آخر.. البعض يعمل في بيت الضابط الذي يبنيه في بغداد، بناءً او حداداً او نجاراً او عامل تأسيسات كهربائية او صحية.. او يعمل في مزارع كبار الضباط او حقول الدواجن التابعة لهم أو بحيرات الاسماك.. البعض بنى بيتاً للضابط من الأساس حتى المفتاح، وجهزه آخر بغرفة النوم والاستقبال والطعام.. وثالث بما يحتاج اليه، الثلاجة والمجمدة والتلفزيون ومكيف الهواء.. آخر اشترى سيارة للضابط او اعاره سيارته يستعملها لمصلحته.. هؤلاء كانوا ينعمون بحياة مدنية هانئة دون ملاحقة من رجال الانضباط العسكري او مفارز الحزب عبر سلسلة من الاجازات المفتوحة» ص ١٠١.

وخارج نطاق العسكرية هناك مستثمرون امتدت استثماراتهم الى المقابر بعد ان طالت كل شيء، فما دامت تجارة الموت رائجة فقد صارت له حصص في مكاتب الدفن المنتشرة في امبراطورية وادي السلام.



قدمت الرواية اكثر من بطل.. الأب وهو يقص فاجعته.. الأم التي أحست بالخطر قبل وقوعه.. الأخت التي استعصت عليها الدموع فأنحبست ثم انفجرت بشكل هستيري.. الزين الذي رفض الهروب من الحرب كان بطلاً في حياته وبعد موته، بل حتى اثناء ما كان مسجى على دكة الغسيل وهو يصوب نظرة الى الأب كما لو أنه يلقي عليه النظرة الاخيرة قبل الوداع.. الاماكن هي الاخرى زاحمت الابطال في افعالها وتأثيرها، نقاط الحراسة، مراكز

الشرطة، الهاريون عبر طربيل الى عمان ومنها الى المنافي عبر مفوضية الأمم المتحدة.. مقهى السنترال في وسط البلد.. المدن التي تقيم مهرجانات الحزن كل عام في العراق بينما يترصد «الذئب» اللابيد في ظلام الليل.. الذئب الذي اكل يوسف من قبل والذي يتناسل مرة على شكل عقرب ومرة على شكل افعى في بيوت الفقراء، وثالثة يأتي على هيئة صاروخ او رصاص او شظايا او اعدامات بسبب الهروب او «التخاذل».. الذئب الذي يختبئ منذ الازل بين طيات الجبال او على قممها، في الكهوف او في ظلمة الازقة، هناك على الدوام ذئب حقيقي يترصدنا كما يقول عبد عون الروضان.. وهو ذاته الذئب الذي ترصد الزين واختطفه مسلحاً بقانون الحرب التي ذهب اليها المهندس والطبيب والمدرس وكل صاحب شهادة عليا، صاروا جميعاً تحت رحمة عريف لا يحمل سوى الشهادة الابتدائية.

يا لتلك الحرب المجنونة التي اكلت الاخضر واليابس ولم تشبع بعد.. ويا لهذا الرجل الذي فقد اثنين من ابنائه في عام واحد، كيف يكتب الفاجعة الشخصية بين بغداد وعمان بكل هذا الوجد المشحون بالأمل، ويمزج همه بهم الوطن.. يقول جاسم عاصي «زائفة الوجد نص روائي تداخل فيه الذاتي مع الموضوعي باتجاه منحى الوجد والبوح الصوفي الخالص والصافي عبر اتحاد الذات مع الذات الحميمية والقريبة، ذلك تجسّد من خلال قدرة السارد على الاضمار والكشف فيما هو ماثل من تراجيديا الحرب».

اخيراً نقول: ان زائفة الوجد وثيقة انسانية تكشف بشاعة الحرب وما تخلفه في النفوس، وبشاعة مروجي الحروب عبر الازمنة المريعة من تاريخ البشرية، وهي صرخة ضد كل اشكال الممارسات اللاانسانية التي ترتكب لإبادة الجنس البشري.

❖ زائفة الوجد - رواية ٢٠٠٤

الناشر: المؤسسة العربية للدراسات والنشر

المؤلف: عبد عون الروضان

الشعوذة العربية!

هل العرب حائرون بين الخرافة والعلم، يحملون موروث الأساطير وقوى الغيب والجن ويسخون معها وبها إلى القرن الحادي والعشرين؟

الجواب لا يحتمل التعميد، فقد أكدت دراسة حول أثر الغيبيات في الفكر العربي الحديث أن شعوبنا تنفق سنوياً على الشعوذة والسحر أكثر من خمسة مليارات دولاراً.

وإذا أخذنا بالاعتبار أن ما خفي كان أعظم، واضمنا إليه أثمان كتب الأبراج وتكاليف برامج التلصيق التي بقرا الطالع والحظ لمشاهديها أدركنا هول ما يسمحه العرب على التيهيم في عوالم الغيب ومحاولة سبر خفاياها مليارات يمكنها أن تقتل عشرات شعوب عربية تعاني الفقر المدقع.

ما زالت أغلبية في شعوب عربية تعتقد أنه يمكن للأشخاص الطيران تلاماً، والانتقال من بلد إلى آخر ثم العودة، وتصدق قدرة السحرة على سخط البشر وتحويلهم إلى حيوانات، وعلى تفريق أو جمع الأحبة، وحبب السيرة الحسنة، والرواح بين الإنس والجان.

ظل الاعتماد أن السحر والشعوذة ظاهرة مرتبطة بالمجتمعات المتخلفة، لأنها تتعذى بالفقر والجهل، أو يلجأ إليها سكان البيئات الجغرافية القاسية كالمحاري يفسرون بها وحشه ظلامها وتوحيدها، وعنف تناساتها، وحسب تراثها ودينها وغير رمائها وسكانها.

ولكن ما حدث في الحرائر العاصمة يؤكد أن العلم أضعف من الموروث، وأن المتاجر بأوهام الناس والحضج أكبر منهما معاً، فقد تحول بعض الأطباء الكبار إلى رفاق يمارسون علاج مرضاهم بالرقية والحجامة وطلب الأعشاب، وتخلوا عما تعلموه في كلياتهم، بل تحدوا صروح الطباعة بالعلم والمعرفة حين أقاموا عيادات الرقية أمام كبر مستشفيات العاصمة الجراحية، وأحدوا بمسحون ذوي الأمراض المستعصية بزيارة عيادات الرقية والمدواود بللاوة الألبان القليلة مستغلس السعور الحمعي الذي يخلط الدين بالأساطير.

الأضياء استغلوا نأى الشعور الديني بعد طرود الحرائر وسطوة بعض الحركات الإسلامية الأصولية هناك، ورغم أن الرقية مستوحاة من دينها دساً وكذلك الحسد، إلا أن الدين كذلك يحص على المعرفة والعلم والبحث وتمسحير العقل والعلوم لخدمة الناس، ونهياً لا بد من التدخل بالعقافير والجراحة والأشعة والعلاج الكماوي لمضى المرضى، وكله بأمر الله.

يخلط انصهم الديني عند العامة عادة بالأساطير، ولهذا نجد ذلك التشابه عند بعض الشعوب حول أساطيرها ودياناتها لأن العقل البشري يفسر ظواهر الكون بالفضرة الإنسانية فتتشابه معتقداته غير السماوية، ويتشابه التفسير حين يتصدى له عقل غير عالم أو دارس للنفس.

يرى جوزيف كامبل في كتابه الشهير "قوة الأسطورة" أن لعلم والتكنولوجيا تعلم الأساطير لا ينصارعان، بل وقفاً بالعلم كله في رحبهما معاً على سطح مشترك إلى حافة هاوية، فالعلم يعرف محالات كانت لأساطير قد تحدثت عن نشونها فقتل الفكر المحيط بها، أو وقف مثل الأساطير عاجزاً عن تفسيرها، كماهيه كثير من نواهر الطبيعة، ولعل أصغرهما حجماً وأكثرها تعقيداً الدرة، ثم العنقاء المكونة لكل الأشياء، ولعل هذا يفسر نجاح وإقبال الناس على الفكر الذي يخلط العلم بالأسطورة كسلسلة "حرب النجوم" حيث كانت قاعات السينما الغربية تصيح بالتصفيق حين يقول البطل لمساعد "أخلق جهار الكومبيوتر وأتبع مشاعرك، تق بمشاعرك، أغلق الآلة وأعمل بعسلك ثم هياك كوكب الصرود" وفق الرمان وغيرها من الأفلام والمسلسلات التلفزيونية التي قبل الشباب عليها في عقود مختلفة، ليس فقط لبراءة إنتاجها وقوة حبكتها، بل لأنها رومانسية حديثة نسمة صورة "البطل" وتذكر الناس بالتأليه والإيتار ورفض الأنانية في زمن تنمي استهلاكاً، وهو أيضاً يفسر إقبال كثير من شباب العرب على الإسلام

الصوفي أو الشرفاء اليهودية، ويمارسون الوعا لأنها تعالج الأحزان في عالم يصح بالآلم والخطيئة، مفترق الطرق بين العلم والخرافة يتعطب وعما وسطياً يندس يفتنق روح البحث وينجج العلم ويهدم الحد الفاصل بين الوعي بالدين وشرك الأساطير والموروث الشعبي.

ليلى الأطرش

تتمو القصيدة الديوان "ملك العراء" للشاعر أديب حسن محمد من خلال علاقة توافقية بين عناصرها معتمدة التصوير الخطي للزمن، حيث تتحكم سيرة حياة الشاعر "الواقعية" بسيرة حياة القصيدة "الشعرية" بحيث تتماهى القصيدة في الشاعر، والشاعر في القصيدة، فتغدو القصيدة بمثابة سيرة شعرية توثق انتماءها للواقع المحسوس، ولكنها ما إن تلامسه حتى تناديه إلى مملكة الشعر والرؤيا، وسأعمد إلى انتقاء مقاطع من نسيج القصيدة لتبيان ذلك ملتزماً بالترتيب الداخلي للقصيدة:

أولاً: يروي بأني لم أكن

وبأن والدتي قضت

في الهم أشهرها العجاف

ينفي المقبوس السابق على المستوى الظاهر أي وجود للكيتونه قبل الحمل والولادة، فالحياة تبدو لها الصرخة الأولى عقب الولادة، والنزول الآدمي إلى مملكة الأرض والخطيئة، وهذا يناسب ظاهر الحدث "الولادة". ولكن الكلمة الأولى في الجملة "يروي" تتفق لنا عن انتماء الحدث إلى نسق رؤيوي غير واقعي، ويؤكد ذلك بأن الحمل السابق لهذه الولادة، لم يكن مثل غيره من الحمل، بل هو حمل صعب تلازمه المشقة، حمل يليق بالأنبياء والأولياء. ولا تخفى الإحالة القرآنية لكلمة "عجاف" إلى قصة النبي يوسف وتفسيره لرؤيا الملك.

إن الجملة الأولى "يروي بأني لم أكن" سوف تتكرر في القصيدة ثلاث مرات بنفس الصيغة، وثلاث مرات تالية لها بصيغة الجمع للفعل يرى "يروون أني لم أكن يروون أني بابل السري يروون أني غابر" بحيث تصبح هذه الجملة لازمة شعرية مولدة للمعنى، يفتتح الشاعر بها مقاطع القصيدة. إن جملة "يروي بأني لم أكن" ستؤول في النهاية إلى "يروون أني غابر" فالخاص يتحول إلى عام هنا مما يتناسب مع النموذج الرؤيوي الذي تقدمه القصيدة. ونتجاوز ذلك إلى المقطع ما قبل الأخير:

يروون أني غابر

السيرة الشعرية

والبحث عن مواقع الذات

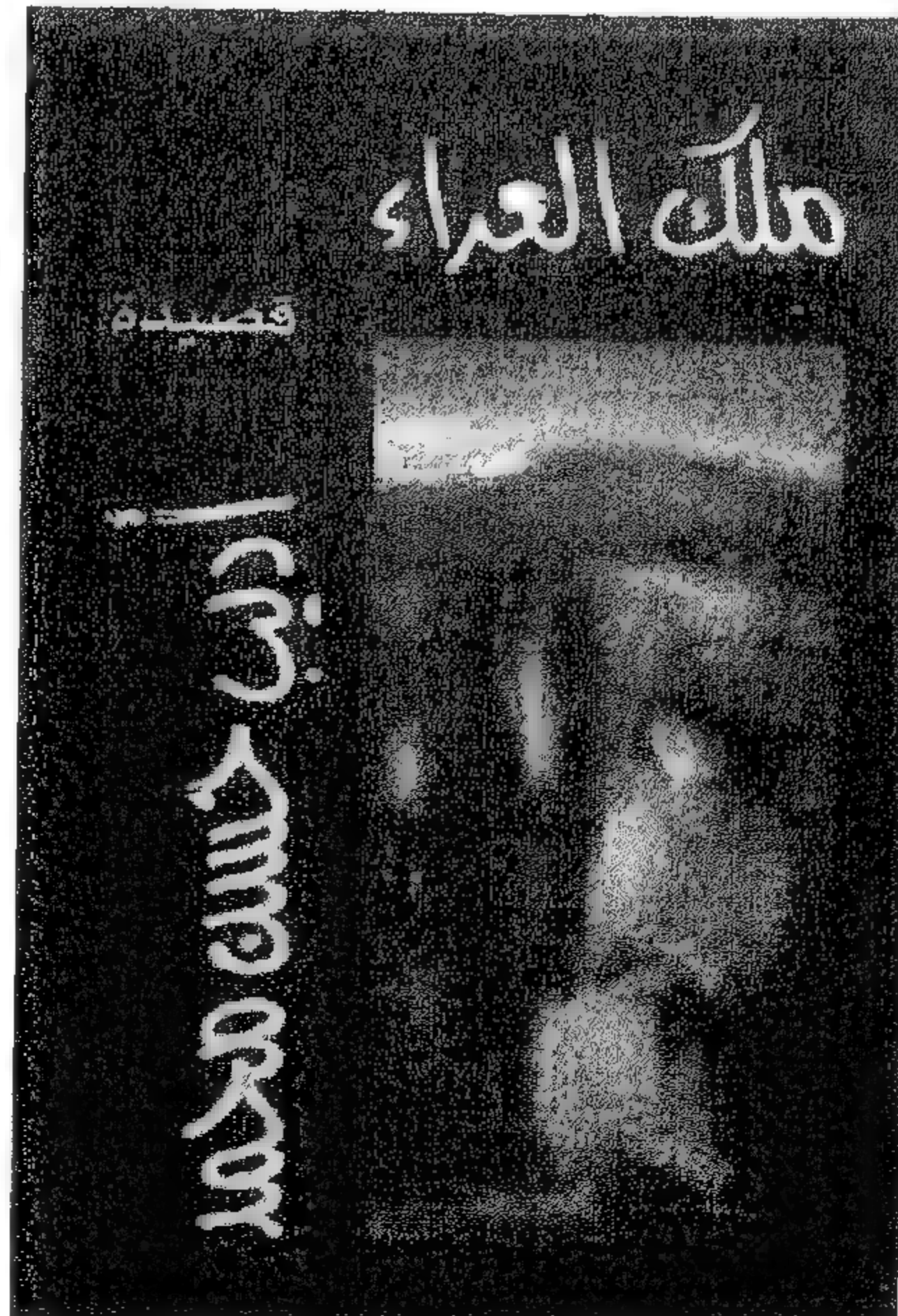
قراءة في مجموعة الشاعر

أديب حسن محمد "ملك العراء"

♦ د. حمزة رستناوي - سوريا

للقصيدة من ناظم أو قارئ يضبط حركتها الداخلية والمسارات المتوازية المتقاطعة فيها، ويبدو أن الحفاظ على هكذا ناظم يضحي أكثر صعوبة في القصائد الطويلة، مما يضطر الشاعر إلى عدة وسائل لتحقيق ذلك، منها اعتماد البنية المقطعية، والالتكاء على لازمة معينة ذات زخم شعري تكون بمثابة عبارة أرمية مولدة للمعنى، أو يلجأ إلى

توظيف إيقاعي محكم القافية وفق تقنيات قد يكون التدوير أبرزها، ولكن كل هذه الوسائل المستخدمة تغدو قليلة الإقناع من دون وجود نفس شعري بنكهة خاصة يتميز الشاعر بها عن أقرانه، ويعطي للقصيدة الطويلة تميزاً لها مقابل القصائد الأخرى لذات الشاعر، وكذلك دون وجود خيط سري يربط الموضوع المتناول، ويعمل على تصعيده درامياً وبذلك يشدنا إلى حالة من القلق الوجودي الضروري لاستمتاعنا بالنص الشعري.



أني المعري في أساه
وأحسن أن حديقة

كانت ستجهش في عزاي (ص ٥٨)
بالمقارنة مع المقبوس الأول نلاحظ:

يروى يروون
فالخاص يتحول إلى عام
لم أكن غابر

فالعدم يتحول إلى وجود قديم
وأسطوري يتخذ من نظرية القدم
والحقيقة المحمدية أصلاً له.

لم أكن المعري
فالمعري "القناع" يشارك الشاعر
حزنه وأساه فكلاهما قد عاش غريباً،
وانتهى وحيداً إلى حيث يطبق العدم
بقسوته على روح السلالة، والوجود
المتعصي.

وابق احتمالاً خاطراً
وابق على شفة الرواة
وحيد حزنك

يا وحيد
ثانياً: أبصرت أول عتمة
يوم السقوط

من الظلام المرمرى
على الحصيرة

مددتها للمشيئة داية قنوارب

في الصورة السابقة يستخدم الشاعر
ظواهر حسية باستثناء كلمة واحدة
مجردة هي "المشيئة" وهذا يتوقف مع
فعل "السقوط" الذي هو فعل فيزيائي
بامتياز، لكنه يخفي تداعياً غيبياً معبراً
عنه بسقوط آدم الأول من السماء الجنة
إلى الأرض الخطيئة.

ومثلاً سقط آدم من الفردوس
السماوي، سقط الشاعر "في لحظة
الولادة" من الظلام المرمرى، الداخل
هنا ينعكس موضوعاً، فالفردوس
السماوي يستحيل العماء الظلام الذي لا
يقبل التحديد فقد روي على لسان النبي
محمد:

عندما سئل أين كان ربنا قبل أن يخلق
خلقه؟ فقال: كان في عماء بالقصر والمد
ما فوقه هواء وما تحته هواء.

فالظلام من وجهة نظر الشاعر هو
ظلام مرمرى أي أنه ظلام رائع، جميل،
صلب، وهو بذلك يتجاوز الفردوس

السماوي إلى المطلق القبلي، فمما يلتفت
الانتباه أن فعل الولادة الأرضي المتواضع
ترسم ملامحه الداية والحصيرة، ولكن
فعل السقوط يكتسب معنى أسطورياً
وكونياً هائلاً، ومن هنا تتبدى جمالية
الصورة الشعرية القائمة على المفارقة
بين فعل السقوط وفعل الولادة، وما كان
هذا ليتم لولا المشيئة التي تكفلت بتمديد
العتمة الأولى.

ثالثاً: "دركوش" دمعي
خلف باب طفولتي

تحيلنا هذه الصورة زمنياً إلى الطفولة
الأولى، طفولة القماط والسرير، وهي
صورة حسية ذات إحالة قريبة،
والدركوش هو السرير الذي تهدد فيه
الأم ابنها.

رابعاً: لما غادرت
"جوليت" هودجها
فرب قصيدة

فتحت لحمص جراحها

عندما تغادر "جوليت" هودجها،
تستقبل جروح القصيدة حمص "مدينة
الهوارج الخالية"، وكأن جوليت وأخواتها
"لبنى وليلى وبثينة وعفراء" عماد
اللحظة الهاربة، وكأنا أمام صوره
فتنازية يعيد فيها شكسبير بعث جوليت
في مضارب بني حمص؟؟؟؟

خامساً: اللاذقية / أن تمد هواء
فتنتها

على مد المسافة

بين امرأة تهين عرشها

وقصيدة بقيت وحيدة حزنها.

لنتساءل عن المسافة بين المرأة
والقصيدة، عن المسافة بين امرأة سعيدة
تهين عرشها، وبين قصيدة حزينة تجلس
فوق سرير وحدتها، إنها مسافة طويلة
طويلة، يملؤها هواء البحر وفتنة
اللاذقية، فالمكان والحبوبة يتآمران على
القصيدة، ويرميان بها نحو بر الجزيرة
المنفى، حيث تصب رحلة الزمن المفقود.

سادساً: وأقول "فيصل"

مر بوردتي الغرورة

قرب درب لم يزل يبكي خطاي.

الأفعال الأربعة الواردة في المقطع
السابق هي أفعال مضارعة، أي أنها

دلت على حدث لم ينته بعد "على اعتبار
فعل الأمر هو في الأصل مضارع
استغني عنه عن لام الأمر جرياً مع
سرعة النطق لحدة الأمر" فالحدث
الواقعي جديلاً هو في الماضي، أما
الحدث الشعري في الحاضر لم ينته
بعد، وبذلك نقع على حقيقة الشعر الذي
يؤنس الأسماء "الدرب يبكي، والوردة
مغرورة" ويضارع الأفعال بغية التأثير
الانفعالي، والإيحاء باستمرارية الحالة
الشعرية، هذه الاستمرارية التي تكتسب
حميمية ملفتة بدخول الصديق "فيصل
إلى الفضاء الشعري، ليفدو حامل
الفعل الذي غادره الشاعر مخلفاً خطاه
على الطريق. إن دخول "فيصل"
ضروري لخلخلة الرقابة والتساق الذاتي
في القصيدة، وبذلك يمنح الشاعر امرأة
يبت لها شكواه عند اكتهال الكلام.

فقصيدة "ملك العراء" هي بمثابة
سيرة ذاتية فردية، ولكنها سيرة تكاثرت
في مفاصل عديدة لتغدو سيرة ذاتية
لجماعة أو شعب، وللوقوف على ذلك لا
يأس من ذكر هذين المقبوسين:

طوروس يهجس:

قد يكون بلا وطن

ويعانق الجودي طير تشردى

ويقوم "دجلة"

من شقائه الخجولة

كي يعمده الشجن (ص ٢١)

تري ما الذي يجمع بين طوروس
والجودي ودجلة، وإذا أضفنا إليها
نصيبين وكولي وجفجف والأومرية التي
وردت في أماكن أخرى من النص؟

إننا أمام أسماء أمكنه تنتمي
للجغرافيا الكردية، وسواء كان الضمير
في "يكون" يعود على الشاعر أو على
طوروس فالمعنى واحد، وهو "غياب
الوطن" الذي لم تقم شقائنا نعمانه
الحمراء إلا خجولة غريقة الشجن، وهي
بانتظار تموز الخصب مثنولوجياً، وتموز
الهزائم والكوارث حاضراً؟؟؟؟

لم تكلمني المسافة

عن جدود

هريوا "التنباك" فوق بغالهم

عبروا الحدود



وبالتبادق

والمؤونة من زبيب

غادروا نحو الجزيرة

تحت خط الفقر

يعود بنا هذا المقطع إلى القرن الماضي وعملات التهريب عبر الحدود التركية السورية، حيث كان أجداده الأكراد يعبرون الحدود مغامرین بحياتهم، راكبين بغالهم المحملة بالتبناك لقاء ثمن قليل.

يمكننا تلمس خصائص السيرة الذاتية في قصيدة "ملك العراء" من خلال الوقوف عند الرموز "أسماء الأشخاص والأمكنة" حيث تساهم هذه الرموز في التشكيل العام للبيئة الفنية والجمالية للقصيدة.

ويمكننا تصنيفها في خانتين:

الأولى: رموز تنتمي إلى فضاء السيرة الذاتية: اللاذقية حمص جوليت - فيصل.

والثانية: رموز تنتمي إلى فضاء السيرة الجمعية: طوروس - الجودي دجلة نصيبين كولي جفجف الأومرية بلند الحيدري المعري كريلاء.

و بالمقارنة نجد غلبة الفضاء الجمعي على الفضاء الذاتي، أي غلبة "القومي" على "الشخصي" رغم قناعتني بعدم القدرة على الفصل بينهما، بل إن الاتصال بينهما ضروري لإظهار رؤية شعرية متكاملة، فالانتماء متعدد الهويات هو الذي يفرض نفسه في القصيدة مع التركيز على الهوية الكردية باعتبار هذا التركيز آلية تلجأ إليها الجماعات في ظروف الأزمات والتعرض للتهديد، وبذلك يكون استخدام شاعرنا لبلند الحيدري دون سواء من رواة الحداثة الشعرية - قناعاً في القصيدة يخدم هذا السياق.

و أنا بلند الحيدري

تخونه الأوطان

حتى عضله الكردي

حاول أن يكون مفازة

أو جملة

تعبت من التكرار

حتى غادرت سجن المعاني الممكنات

(ص ٣٢)

فالانتماء الكردي لا ينفي الانتماء للحضارة العربية الإسلامية بمفهومها الواسع، فالانتماء حقل متعدد الهويات كما ذكرت، إنه كالحديقة، ولا يخفى ما تتضمنه الحديقة من تنوع نباتي وخضري منسجم وجميل، وهنا تطالعنا اللازمة الثانية في القصيدة وهي "لا شك كنت حديقة كنت حديقة" فكلية الحديقة تأتي مسبقة بالفعل الماضي "كنت"، أي أن الاخضرار والتنوع النباتي "الحضاري" هو نتاج تاريخي مرتبط بالفعل "كنت".

و لكن ماذا جرى للحديقة في بعدها الرمزي؟

على كل حال النص الذي بين أيدينا "ملك العراء" يحتمل مقاربات متعددة ولكنها لا تتعدى السيرة الذاتية المشحونة انفعالياً.

و إن استخدامه للقناع الشعري الآخر في القصيدة "أبو العلاء المعري"، يكشف لنا فجيرة الاغتراب التي يعيشها الشاعر، فهو لم يأخذ فلسفة المعري وبناءه العقلي، بل استثمره كحالة وجودية ذات طابع تشاؤمي تمليه الكآبة، وبذلك يدخله في النسق العام للقصيدة.

يستخدم الشاعر أديب حسن محمد في قصيدته "ملك العراء" أساليب فنية متعددة يدمجها في أتون القصيدة،

كالحوار؛ ويقول لي

والغمة السوداء فوق كلامه

أنت الذي

ويحول شيء بيننا

فأحاول الترداد "لست من الذين..."

يعود يمسك كم خوفي: "كنت شيئاً

غابراً" (ص ٣٨)

والاستنكار: كنت المجاز

وكان ظلي وأرقاً

يوم ارتقيت إلى الظلام (ص ٣٦)

والموتولوج: لا شك كنت حديقة

وإذن... فأين نسيت

خضرتي الأصلية؟ (ص ١١)

و تقوم القصيدة على توازن يجمع المجرى والمحسوس في وظيفة دلالية واضحة، فالشاعر ينطلق من الواقع،

ولكنه لا يذوب في المحسوس، ولا يرتفع إلى الواقع بصورة ميكانيكية، بل يعتمد إلى خلق طاقة جمالية صورية ولفوية ومجازية متماسكة ذات طابع ابتكاري إلى حد ما. فالصورة الشعرية عنده تكتسب زخمها من ارتباطها فكرياً وشعورياً بالماضي والاغتراب القسري والطابع الرؤيوي للقصيدة "يروون..."

فالقصيدية تحتمل امكانات الأنا المسيطرة، من خلال استخدام الأفعال بصيغة المخاطب غالباً، والأنا المقنعة بالأخر "يروون" على امتداد النصف الأخير للقصيدة.

أي أن هناك تنامياً درامياً يتمثل الدائرة، يستدعي الكشف عن المجهول في صيغة الكثرة، وبذلك يتحقق فعل الملك كإمكانية واقعة حيث يروي الناس عن ملوكهم، كما جرت العادة، ولكن أي مملكة يقيمها شاعرنا؟

إنها مملكة تسودها الحبيبة، مملكة تحتفي بالأصدقاء، وأنبياء التاريخ في عراء الأنا المشخص، إنهم أي الأصدقاء - لا يظهرون إلا كوسيلة لتفريغ الشحنات العاطفية، والتحويل اللغوي لأزمات الوجود الجماعي.

إنها مملكة البوح في طوره التمهيدي الملتمزم خليلياً؛

أيقظت في هلع سلاسل فكرتي ودواري إذ لم أجد قلبي ولم أجد الهواء محنطاً بجواري

فنهضت علي أوقف الكابوس باستنفاري

وفي طوره الختامي المندمج في ارتقاء الشاعر نحو السماوات الممكنة، والممكنة فقط خارج أرضون البشر المزيفين المؤدلجين.

وكفاك قنصاً للمواجد

كن سواك

ولا تكل للريح خاتمة النشيد

خض بحرياسك ظافراً

وأبق احتمالاً خاطراً

وأبق على شفة الرواة

وحيد حزنك... يا وحيد.

التكنومثقف

لغة سؤال يتكرر في ذهن القارئ على الثقافة والأدب، وهو متعلق بنمط المثقف الذي نريده وسط عواصف التغيير التي يحياها العالم الآن، تنبياً، ومعلوماتياً، وايدولوجياً، وهذا السؤال يمنح المثقفين العرب فرصة للبحث عن أدوات جديدة لتفسير حالة التكنس التي وصلتها الأمة في السنوات الأخيرة والتي ما زالت تعاني منها بشكل وأوجه عديدة، لذلك هددت المراجعة الشاملة لواقعنا، ولرؤيتنا لأنفسنا وللعالم من حولنا ضرورة إن أردنا المشاركة في تكوين عوالم المستقبل المبني على تراكمات تسارع الحاسر، في زمن يحكمه انبعاث السرعة بكل نواحيه، ولعل بحث نقطة مثل علاقة الثقافة بالمعلوماتية، مثلاً، يحل لتلك المواجهة مع الذات انبعاث آخر، ويحتاج إلى تدقيق أثر، وصراحة أقسى، لنتمسك غول تفسيرنا في هذا المجال، ولعرفة الحقائق التي نواجهها في دواتنا وفي محيطنا المحلي والعربي، والتي جعلنا نصمت قليلاً، دهشة واحباطاً، الأولى استعراب من هذا التراكم العالمي العملي في هذا السياق، بينما الإحباط يتلور حين نصل إلى بواقع أننا حتى الآن نناقش جدوى تلك العلاقة مع المعلوماتية والتكنولوجيا بأدوات وعقليات عثمانية بينما حركة عجلة التعبير حولنا تستخدم حديثها أكثر ونحن نتساور في فتاوى المشاركة أو المقاطعة، وكأننا نملك الخيار في أن نكون خارج السياق التاريخي لهذه المرحلة، إلا إذا ارتأينا الركود إلى هوامش النسيان. ونهذا ففتح الحوار لهذا المحور بين النخب الثقافية يتطلب جرأة، ومكاشفة تكون أحياناً عكس الحماس الايدولوجي، والمواقف السياسية، والوجدان الابعالي، خاصة وأن هذا الموضوع برسته يقع تحت مظلة العولة التي أصعبت لمسانها على كل تفاصيل حياتنا من خلال ادواتها التي تعتبر تكنولوجيا المعلومات أهم أذرعها، والثقافة المعولة أهم أهدافها، وبين الاثنين لا خيار لنا كمثقفين إلا أن نقرأ الحالة قراءة موضوعية، كي نكون في سائرها مناصلين ولكن بأدوات أخرى، وعقليات مختلفة، لإضفاء صفة العالمية الانسانية الشاملة لمختلف الثقافات بدل الانحواء تحت العولة الأمريكية ذات القطب الواحد، والثقافة الواحدة المهيمنة لكل ما عداها.

وهذا الحال الجديد يصرص، بالضرورة، نمطاً جديداً من المثقفين الذين لا يشترط فيهم أن يكونوا مهتمين بكبريات السياسة، على نمط سارتر بنقده المنتزم، كما أنهم (أقصد المثقفين الجدد) لا يكونون منساقين، انبعاث وراء صغريات السياسة، وما بعد الحداثة. لأننا الآن بحاجة إلى مثقف مختلف، ويتمشى مع واقع العصر، وأدواته، هو أقرب إلى التكنومثقف، وربما يكون هذا هو نمط المثقف المطلوب اليوم أكثر من أي وقت مضى، لأن عليه أن يكون خبيراً بمعالجة المعلومات الكترونياً، وخبيراً بمعضلات النشر والتوزيع على الشبكة، وخبيراً بالاختراعات والتقنيات التي تحسن الصور التي صارت هي الأخرى واحدة من أهم عناصر التأثير والتواصل، أنه المثقف الحبير بأسرار الآلة وفي الوقت نفسه الخبير بمعالجة ثقافته عبرها، ولأننا وصلنا إلى معرفة كل هذه المعطيات، صدر لا بد من النبوح بالحاجة لمراجعة شاملة، مع الاعتراف بأنه علينا تغيير نمط تمكيننا بكيفية تمثيل ناسنا، وهويتنا، من خلال أدوات حديثة، وبواسطة نمط آخر من المثقفين القادرين على التعبير عما بلفة، وبأدوات العصر، هذا إذا كنا نريد أن نكون صادقين مع أنفسنا ولكي يكون لدينا فرصة في إيجاد دور نقدمه في ببناء العالم الحديث.

كيف نذهب الى ساعة الوقت؟
كيف نغني الكلام الذي بآء بالهزء؟
كيف ننشر - بيننا - ما طواه السواد؟
كيف نمر الى جهة القلب الذي تناوشته
المراحل؟
او غلت في تعاريجه ممكنات الوجد..
لنا متسع اللغة..

الحروف ! !

• عبد الحميد شكيل - الجزائر

حمحمات الخيل في انكسارات الظل..
وردة المراثي اذ تذبل في انتكاساتها..
لنا لهجة البحر
وهذي المرايا التي ناعت بعزلتها..
واستوثقت بالذي مرفي خاطر الوهم..
واستطال في انحدار الجهات..
كيف نذهب الى شاطئ الوقت؟..
كيف نغري النزول بالصعود؟..
كيف نرمم ما بيننا من تلاوين المحبة؟
كيف نطلع من سامق الوجد،
الى زاهي اللغة؟
هل ثمة فتحات لا تضيق بانخراماتها؟
هل ثمة ما يجعل الوقت لا يذهب الى
خياناته؟
هل ثمة ما يبهج الروح؟
هل نذهب في سياقات القول المسمى؟
هل نخون الكتابة؟
نسقط في سافل القول المهجن

«الحروف أمة من الأمم، مخاطبون ومكلفون» (ابن عربي)

الى أين تمضي بنا الدندونات؟
وهذي البلاد الجميلة،
تنسى مواعيدها..
وتذهب الى زمن لا يجيء؟
وتزعم ما لا يكون..
هل نقتفي الخطو البليد؟
هل نهبط سلم الشهداء،
ونمشي على ظلمهم؟
تسبقنا الأمنيات،
والقول المفصح،
والمدن التي لم يطلها الخيال..
أم أننا نكتفي بالقول المنمق؟
والشروح التي لم تعد مجدية..
ونسهب في القول الذي لم يعد مرحلة..
ونمضي الى ساحة الشك،
أرض المواعيد،
مبادخ الوقت الذي تعالى في سياقات التخاذل..
أم أننا سننشد الكلام المنجم؟..
الكلام الذي لا ذ بارتكاساته..
ونقول: ما بيننا محرقة الوقت،
لغط المهممات الخفيضات،
لنا نشوة الوقت لما يضيق الخطاب..
لنا منتجع الماء المهدد..
لنا سيدات الرهن لما يشيخ الرباب..
لنا سطوة القول الذي نلوكه ساعة اليأس..

والكلام الذي لا يضيء فتحات السواد..

أنت مكتسح المراحل،

والذين مروا في انحناءات الصهد،

هل تحلم الوردية وهي تترى؟

هل ثمة ما يخفق بيني وبينك؟

أيها الشاهد على تخرصات اللغة،

اقصد ممكنات البدد..

كيف نمضي الى رواق المحبة؟

أنت محاصر بانكفاءات المسرة،

طقطقات اللغة، وهي تخسون أولى

اعتباراتها..

لك التوحد..

لك التجدد..

لك ما يكون ولا يكون..

لك الأغنيات الرشيدات،

وهن يعبرن الى جهة المجاز..

لك اعتبارات اللغة،

وهي تجتاز عصر الولادة الأولى..

لك ما تبقى من دم القصيدة،

وهي تمرق من سموات اليقين..

لك زهو السنبلات..

وهي تطفح بما تبقى من ماء المودة..

لك الذي لك..

أحرس حنينك من المد الجديد..

المدينة ستمضي الى طوبوغرافية التراب..

المرايا لم تعد مفتتحاً للوضوح البهي..

ما بيننا.. «مسألة اللغة»

عودة الطير الى مشكاة الشغور

أقصد اللغة وهي تخرج من صراطاتها..

وتضيء الى مطلع الفجر..

هل تسكن الظل الموارب؟

أم أنك ستمر الى مشعل الروح،

مندمجاً بالصهيل،

وبالعويل،

وبالذي لم يعد «مسألة النقاش المستفيض»

لك التوحد..

لك التجدد..

لك ما يكون ولا يكون..

آه من صرامات اللغة..

وقول الذي ماج في ارتعاشات المجرة..

عودة الذين استبسلوا في منافي الرماد،

ومروا الى محتقنات السندباد..

هل تحتويك البلاد؟

هل يصطفيك السواد؟

أم أنك مكتسح بالمراحل،

وبالقول المسمى،

والذين خانوا الكتابة في أولى اختباراتها..

لك التوحد..

لك التجدد..

لك ما يكون ولا يكون..

لك اليقين المستريب..

لك عشرة الوقت،

وزاهي العبارة!

لك ما يكون ولا يكون..

لك التماهي،

لك التسامي،

قول اللغة، وهي تفقد أولى اشاراتها..

لك التوحد..

لك التجدد..

لك ما يكون ولا يكون..

لك التناذب..

لك التعالق،

وانعطاف الماء في تحوله الجديد..

لك الوردية المثلى!

لك القبلة القصوى!

لك المرايا وهي تخرج من سمتها الطاعني،

وتعطي الى جنة المعدمين..

لك ما يكون ولا يكون..

لك شكل الوقت المدجج..

لك سمت الأغاني،

وهي تتلظى في المزد..

لك هجرة الأسماء..

لك عشرة السماء، في أولى انكساراتها!

لك التوحد..

لك التجدد..

لك ما يكون ولا يكون..

مكاشفات الأنوار

• عصام ترشحاني - سوريا

قال الواقف في سفر الباطن:
لا تقرب..
من سفر الظاهر
تزدد قرباً منها
قال الواقف
بين الوله المجنون
ومريم يومي
من سماء مهيب الازهار
او الورقاء..
فقد صدق حلمي
لن اسرف في عين الاسفار
فأنت كتاب حروف الاقمار
وانت كمال العنبر
في صلوات الورد
انت الازل المسكر
في بستان النور
وليلكة الدر الأعلى
يا ماء عناقيد العشق
سأدخل برهان مجاليك
لأقرأ في اللوح المبهر
انا اعطيناك بهاء قناديل الكون
وخمر الشرر الاخضر
هل اذكر..
كيف الوجنات

انهمرت بالفل
فغطاني العطر
وكيف الشمس توارت
ثم أشارت
للأرض بأن تصعد..
كنا في تلك اللففة
من لطف المذهل
في حشر الإشراق
فهل أبصرت الياقوت الغافي
كيف اصابته الصيحة
حين الماء النازف
من جسدينا..
صار زيرجد
هل اذكر..
كيف سلطنا
في شأن النرجس
ما يشهده القلب.. ويسجد..
كانت حجب من نار
تتدافع بينك،
وحجاب.. من ظلمة حلمك يلمع..
كنا.. قبل حجاب الغيم
تدير كؤوس الوصل،
وفينا النشوة تشرذ
من اعلى اليحموم..

الى بهموت المشهد
ما ابصره..
في ارواح الأفلاك الآن،
يزيح غطاء الأوهام
عن الشعشة العليا،
في حالينا..
لن أوغل في خدر الذكرى..
فأنا افنى فيما يبقى فيك،
وابقى فيما يفنى..
تلك تأويلي..
فأنا القيتُ

اطفأت من القبلات
اعاصير الزهر..
واحرقت من الحب
رهام اليخضور
وتسبيح الرعشة في الاغصان
آنست النسيان
ليبحث ذاك المستوحش
في أصلابك
عن غربة السلوى
كيف اصدق..
وانا اعرف تيماء الضوء
وعنقاء الميزان..
من كانت تحشد
بين الفم وبين الدم..
خيول لذاذات الحمى
وشواظ المرجان..
من كانت..
بالزرقعة
تضرب موسيقى عطشي..
وتمسد حزني بالريحان..
يا معراج النهر
الى رغبات الشعر وأسمائي
اني منذ،

عماء الموجودات
تجلت انا.. في أنت..
فكانت مخلوقات الحيرة والرؤيا
كانت بالعصمة تسعى.. بالفاقة
والحرقة،
بين الألف وبين الغين..
فانتشري في ما شاء الحدس
سلاماً
لامرأة رجّتي
بالإعجاز
وغابت في ظلموت الأين---

اينك مني..
فأنا لا اسمع في الخلوة
غير قرارك وهو يبسم بالرحمن
وغير حرير جراحك من ادنى
الغربة..
يرمقني..
لن أنزع رائحة الشجر الهيمان..
عن الجسم الناحل
فطيورك كانت..
بالإسراء الباطن تشعني
قليل بأنك..

على اللجة ثوبي..
وعلى الكلمات رمادي
منذ اغتسل البعد بأوجاعي
كلمت العتمة فيك..
ولم تهدأ..
زمزمة الوجد
ولا أرحام فؤادي
يا سيدتي..
ما خاطبني الشك
وخاصم ظلي..
إلا.. ليخضب بالجمهر سهادي..

أم
الفضي
لا أرضي
أن أفقد إيقاع الورد
تحت رنين الكفين
فانا
منذ تشكّلت على هيئة روح
طاف بي الغيب على نهمدين
من
أجل
بياض
العين.

٢- ورقة توت
حدثني عطرك يا امرأة
عن لسعة نحل

سلك نكي بسد البحر

• أحمد الخطيب

فاستأنس بالمعنى الصوفي
وطاف على حضرته
شيء ما
في لحظة وجد ما
في أي مقام ما
في أي بلاد حولها العاشق
رؤيا لسكون ما
فيما ظلّ الشعر عصياً
يرقب خلوته
من عين فضاء مذبوح

٢- إيقاع الورد

أنت
أم
الفضي
ترتاح على مائدة العين
أنت

١- نشيد علوي

الخلوة
أول حمى في جسد البحر
وأول انسنة للروح

الخلوة
أول تأنيث
لضحى مرّبه العاشق
من باب سماء مفتوح.

الخلوة ناي
يسأل عنك، ولكن
لا يسأل من أيّ الأسماء أتيت
وكيف أتيت
وعن أيّ الأشياء اللاتي
في الليل كتبت
عن لوح الزمن المبحوح.

يسأل عنك
ويفتح طاقته العليا
لا من أجل الجسد الطيني
ولكن
من أجل نشيد علوي مسموح.

الخلوة
باب لسماء
مرّ على مفتاح حكايته العاشق

طاف على ورد العاشق والمنحوت
حدثني
وتناسى أنني لا أنحت
من سكر أسمائي
إلا جسداً
غيبض به الماء على ورقة توت.
حدثني
واستأنس بي
وأنا لا أكشف
سرَّ العاشق، إلا
حين أودع نفسي

قرب زجاجته، وأموت

٤- ذات واحدة

أربعة كنا
نسقي أرض الحيرة
ما يكتبه الواحد منا
عن ألوان التيه.

أربعة كنا

نتقصي خبراً عن «أيلة»
خبراً ما

عن زمن ما

وينام على حاجتنا

فيما نتعاطى إيقاع «الترفيه»

أربعة كنا

نستصلح ما أخذته الرحلة

من حيرتنا

حتى تبيض وجوه

أو تسود وجوه

كل منا

يحتل البحر

يطوف على ثوب البحر

بأسماء البحر

ويفتح نافذة لعبور النرجس

يقرا ذاكرة الموج،

وأحلام الناس المنسيين

ويعود إلى غرفته

يحلم أن لا يرجع من موت الموت

كل منا

في يده

سر أبيه.

أربعة كنا

لا عارض يسحبنا نحو الصمت

ولا يتركنا

حال الموج إذا نمنا

كل منا

يستنفس من ذاكرة الآخر

قال البحر لنا

إن الموج تكسر

إذ حاول أن يرسم في لوحته

ما ترسمه الصحبة من فيض التمويه.

حين خرجنا من أرض الحيرة

قالت أيلة

إن البحر الأحمر

علّق في لوح الرحلة ما يكفيه.

هل كنا حقاً أربعة؟

أم كان الواحد منا

يتخيّل ذاتاً واحدة

تستنطق ذاتاً أخرى

في حقل الرحلة،

أم أن الشمس هنا في أيلة

كانت تسقط ظلّ الملكوت

على وجه التشبيه.

هذا ما لا تعرفه الحكمة والأسطورة

عن بحر عمّد شاطئه بالصحبة

حتى من فرط الحيرة في أرض الحيرة

قال السكّان له:

والموج

قال لديّ من الصحبة

ما يروي عطشي

إن هبت ريح الصحراء

على أيلة

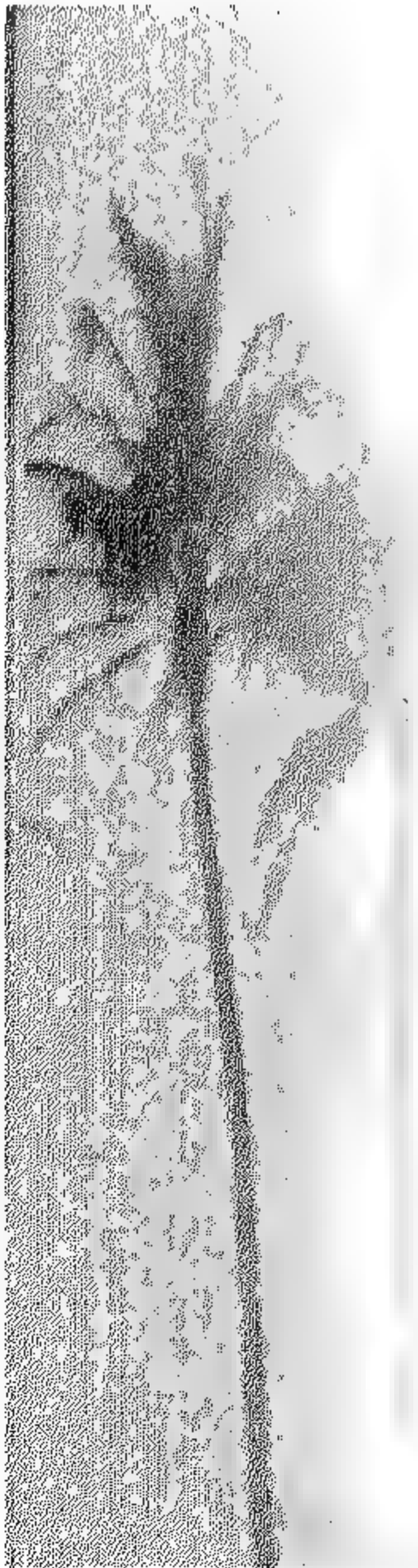
- ذات ضحى -

وأنا من ماء الصحبة

في يوم ذي سغب

أرويه

أيلة: من أسماء مدينة العقبة.



وفي أصالة التجارب الشعرية تجري اللغة الشعرية بخير متزن وممهور بحرارة تؤكد انتماء صاحب التجربة إلى موقع خاص من مواقع البوح الشعري لا يروم فيه تشفير اللغة والزج بها في متاهات الرموز بل يترك كوة ضوء ينحدر عبرها المتلقي ظافرا بكنز الدلالة المغلف بأوراق الاستعارة والمخترق بصيب الرموز الوهاجة، تلك التي تعطي مفاتيحها لكل عاشق موله بدروب النص ومنعرجاته.

ذلكم هو الشاعر نجيب خداري الذي علمه الحذب على نصوص زملائه الشعراء أن يؤخر نشر نصوصه، وعرفناه في الملحق الثقافي لجريدة العلم كراهب متبته لمجد نصوص الآخرين من مختلف الأجيال والأعمار، متناسيا مجده الشخصي، وكنا نشفق عليه من هذا الإمعان في الاستتار وراء غابة الشعر والشعراء إلى أن تحرر أخيرا من ربة الصحافة الأدبية ليتحرر بدوره من "حال تهيب النشر. حال لم تكسيها السنون إلا استقرارا، لتصبح مقاما، هو مقام الهيبة." كما جاء في الكلمة الختامية لديوانه "يد لا تسمعني". الذي جاء إصداره الجريء في حلة أنيقة تحقيقا لرغبة دل عليها المقطع الشعري الذي يزين الغلاف الأخير:

كم أشتي
أن أطلق صوتي
عاليا
أبعد من جبال الخوف
كم أشتي
أن أذرف حبي
حتى آخر خفقة
كم أشتي
أن أغرز هذا الحب
في
صحراء
بلا ضفاف

هذا الاشتها الكبير هو عنوان دال على عمق تجربة صاحبها وأصالتها. إذ هناك مؤثران أساسيان يربطان هذا الصوت بالشعر، وهما الرغبة الجامحة في البوح إلى الحد الأقصى كما هو معلن عنها في المقطع الشعري المومأ إليه، وهناك تهيب النشر الذي هو في الحقيقة تقدير وإكبار للحدود التي ينبغي أن تتمثلها أية كتابة شعرية. وهي على كل حال حدود بلا نهاية وأفق مفتوح للتخصيب والتطوير.

وإذا كان الشاعر قد اختار من نصوصه تلك التي كتبها بين سنتي ٢٠٠٢ و ٢٠٠٤، كما جاء في مقالاته المضيئة لحيثيات إقدامه على النشر، فإن النصوص السابقة التي نشرها متفرقة قبل هذا

مثلا رذاذ اليريف .

قراءة لديوان "يد لا تسمعني" للشاعر نجيب خداري

د. عبد السلام المساوي-المغرب

فر يكون سر الشعر في لانهائية تجاربه، وفي زئبقية القصيدة التي لا تطمئن إلى حال ولا تستقر على هيئة.. كما أن من مميزات الشاعر تطويع اللغة لكي تليق بهذا السر الكبير.



إلا أن هذا التطويع ليس مرهونا بحذق الشاعر وبمهاراته في اللعب الفني بالكلمات فقط، ولكنه مرهون بما يختزنه من تجارب في المعيش اليومي وفي المقروء أيضا، وفي المتخيل المستشرف. لأن الشعر ليس هندسة استرجاعية لما كان، بل هندسة تضبط ما كان لما يكون.

الوقت في الصحف والمجلات، تدّخر بتفاوت مؤكد كل المكونات الشعرية التي تؤهلها لئلا تستبعد من النشر في مجموعة مستقلة. وهذا ما نفسره بالتوجه الفني الذي أخذ يسلكه بعض شعرائنا، ويتمثل في الحرص على استخلاص النصوص المتجانسة التي من شأنها تقديم تجربة فنية متكاملة ليس فقط بالنظر إلى التقارب الزمني الذي يشوب كتابتها ولكن بالنظر أيضا إلى بنائها الفني والانتولوجي كما في المجموعات الشعرية الأخيرة لمحمد السرغيني، ومحمد بنطلحة، ورشيد المومني، ومحمد بنيس، وصالح بوسريف، وعزيز أزغاي، وسعد سرحان، وياسين عدنان.. بعيدا عن الجمع الاعتيادي لنصوص مختلفة بين دفتي ديوان واحد. وبقراءة متفحصة لديوان (يد لا تسمعني) يتأكد هذا الطرح، ذلك أن هناك تقاطعات فنية أساسية تسمح بتصنيف نصوص المجموعة في مسار جمالي متجانس إن على مستوى طبيعة اللغة الشعرية أو على مستوى الدلالات والقيم المهيمنة. مما يجعل الكلام الشعري ينساب في وحدة بنوية شاملة رغم كثرة العناوين التي تشكل في الحقيقة محطات للتوقف أو علامات - أيقونات لجس نبض المعنى أو تعديل مزاج التلقي.

يتكون ديوان "يد لا تسمعني" من نصين محوريين (يد لا تسمعني) و (الظل، أشد اشتعالا)، وعنهما تتفرع نصوص تطول أو تقصر، وأحيانا تختزل إلى درجة تغدو معها شبيهة بقصيدة "الهايكو". وعموما فحجم النص يخضع لاعتبارات ذاتية ولرغبة المزاج لحظة الكتابة، مثلما يخضع لاعتبارات فنية ودلالية.

١. "يد لا تسمعني" أو حب على الطريقة العصرية؛

شكلت موضوعة الحب على امتداد العصور محورا أساسا في الكتابة الأدبية، نال منها الشعر حظا وافرا باعتباره فنا عاطفيا بامتياز، وباعتباره أيضا حافظا وجوديا يرسخ الإنسان من خلاله دعائم استمراره في كون لا يضمن له دائما أجواء الشهور بالطمأنينة والأمان، فغدت المرأة بفضل ذلك طرفا

مرغوبا فيه لتحقيق التحالف العاطفي الوحيد ضدا على غوائل الزمن وتبعاته.. ومن ثم أصبحت قصائد الحب عقودا ومواثيق لتأكيد بنود الهوى، وتخصيب أواصر التقارب. وقد ساهمت الكتابة الشعرية أنماط العلاقات بين الرجل والمرأة، وهي أنماط بدت بسيطة في البداية، وتعمدت فيما بعد، بفعل التطور التدريجي للحياة. وهو تطور غذته مختلف الإبدالات الاقتصادية والاجتماعية والثقافية التي عرفتتها المجتمعات الإنسانية في سيرورتها التاريخية.

فلقد حاول الشعراء الأوائل رص اللبنة ودق أوتاد الخيام في محاولة جاهدة لإعمار أطلال الحبيبات بالمعاني المشبوبة، وبملاحقة الذكريات الهاربة في حياة لاهثة وخطوات عطشى ضاربة في الصحراء، محنة في طلب السراب والماء. ولما استقر المقام في حياة مدنية هادئة، تبدلت أنماط الخطاب، فأصبحت القصائد متجهة إلى الحاضر الرغيد كاشفة عن أقاليم الجمال في جسد المحبوبة التي أغدقت عليه نعم الاستقرار. ومع توالي التطور الاجتماعي توالى تطور اللغة الشعرية، وانقسمت عرى الغزل الواضح، ليصبح لحضور المرأة في النصوص الشعرية شكل آخر، ذلك أنها لم تعد أسيرة موضوع الغزل، بل فرضت نفسها على اللغة فرضا، يتداخل فيه جمالها الجسدي بأنماط سلوكياتها اليومية، وعلاقاتها المعقدة في سياق مشاركة فاعلة ومنفصلة بالحياة.

هذا المدخل وجسده ضروريا لتأطير موضوعة الحب التي تكاد تهيم على القسم الأول من مجموعة نجيب خداري الشعرية "يد لا تسمعني". حيث حضور المرأة يتلغى بأكثر من زي، ويتخذ أوضاعا مختلفة، تتراوح بين المعنى البسيط الواضح وبين الدلالة الرمزية العميقة، وهي خلال ذلك تؤثر على وجود إيجابي يفمر المشاعر بالدفع المطلوب، وبالمقابل يشكل غيابها تهديدا يبرد وشيك، يقول الشاعر:

اقتربي

الغرفة، الآن، أكثر ابتعاداً

والقلب...

زادت أحزانه

والطيور، التي في اللوحة
غادرت
اقتربي
ما الذي يؤجج الرغبة
في زمن تحت الصفر؟
هل هو مكر السرير

أم

بئر

عميقة

بيننا؟ (الديوان، ص ٨٧)

إن دعوة المرأة إلى الاقترب، هنا، تبررها رغبة الداعي في تبديد الوحشة المتسلطة، وحشة تداعت معها كل أركان الاستقرار، لعل أشدها إيلا ما صورة الطيور المغادرة للوحة على الجدار؛ كأنما زمن أسطوري يتأسس، أو كأن شدة الحزن بثت الروح في كائنات اللوحة المتخيلة، فإذا بالأجنحة تسعف طيورها في الهروب، وإذا بالفرفة تتحول إلى فضاء من الرهبة والوحشة.. وعندئذ يصبح قرب المرأة ملاذا رحيما واتقاء لبرد قادم من بئر سحيقة.

ثمة مكونات تجتمع عندما يتعلق الأمر بموضوعة الحب، وهي: المرأة والطيور والبرد، ثلاثة عناصر تؤثر ما يشبه لوحة تشكيلية تجتهد ذائقة الشاعر في جعلها صورة حية ومتحركة. لكن حركة الصورة مرهونة بفعل أمر، دال على التمني، كأن شرخا لا يقتأ يتسع بين وضع الذات المأزومة وبين الواقع المأمول:

... ولا تنرني...

وامض إليّ سريعا

مثل أنواء الشتاء

سريعا

كما نزوة دوري

إلي... إلي... إلي

يا حبيبي

يا ملاكي (الديوان، ص ١٣)

هكذا تبدو الذات في مأزق يتطلب تدخلا عاجلا، وينجح التشبيه في رسم وتيرة تنفيذ الفعل المطلوب كما لو أن خطرا داهما قد أطبق على الذات من كل جانب. فوجه الشبه واحد هو "السرعة" أما المشبه به فمتعدد: "أنواء الشتاء" و "نزوة دوري"، إلا أنه مع توالي المقاطع الشعرية لنص "يد لا تسمعني" نكتشف أن المرأة المهيمنة ليست امرأة حسية، إنها امرأة تصر على التلبس بالظلال

والتجريد:

قادمة

(لا أدري)

من ظل، في داخلي

أم

من

لمعة

الغياب؟ (الديوان، ص ٣٢)

لقد علمنا الشعر أنه فن المستحيلات
الممكنة، فمن طريقه تحقق الذات توازنها،
وبه تتحقق الرغبات الدفينة، فالقدوم
واقع لا محيد عنه، لكن القادمة تسلك
طريقين لا ثالث لهما: (من ظل، في
داخلي) أو (من لمعة في الغياب) وتبقى
اللحظة الشعرية ضامنة لفرز الملامح
وتجلية القسمات، وإشاعة ضياء
الحضور.

وبما أن لا مصداقية لحب لا يتألم، ولا
صدى لعشق بلا معاناة، فإن الجرح يغدو
فضاء خصباً لتغذية الروح بأسباب
الحياة، فالعلاقة بينهما، حيث يغدو
الجرح مكان إقامة، أثيرة للمحبين:

في الجرح

نسكن

نؤسس النهايات

ونبدأ الحب

من أقصى الحب (الديوان، ص ٣٦)

٢. التدبير اللغوي لشؤون الذات:

في المجموعة الثانية من ديوان "يد لا
تسمعي" والتي أعطاها الشاعر عنواناً
آخر (الظل أشد اشتعالاً)، تنفتح
النصوص أكثر، فاسحة للتأويل لكي
يمارس حفره في تربة لغة، هي مزيج من
عالم الطبيعة الساحر ومن الرؤيات
الوجودية في سياق تفاعلي يدفع بكل
المكونات إلى بناء المعنى الذي تبرر به
الذات الشاعرة انتماءها إلى المنشود
الشعري والأفق الرمزي. وينجح الشاعر
إلى حد بعيد في تقويض البعد
الرومانسي رغم كثافة العناصر الطبيعية،
وتجنب هزاته العاطفية البسيطة ليلج
عوالم من الحكم المستقاة من إعادة
تركيب المعيش والمتخيل. كما أن الشاعر
يتمكن من عتاده اللغوي في بناء صور
هادئة لا صخب فيها ولا مغالاة. صور
تبرز أن الشاعر قد اكتوى بنار التجربة
وخبر عوالم الكتابة، الأمر الذي يميزه
عن كثير من شعراء جيله، فلا هو

يستسخ تجارب من سيقه، ولا هو يلهث
وراء سراب الإيفال في التخيل المجاني.

إنه يستعمل اللغة باقتصاد، ويحرص
على تأنيث السطر الشعري بكلمات
محسوبة كأنه يخاف عليها من التبذير
والتفوق، ويدعها تعبر عما يراه ضرورياً
بعيدا عن التعميم والميوعة المعنوية
والدالية. وبذلك يصبح النص الشعري
أيقونة دالة على صاحبها:

ما كنته

خافني

ما جمعته

فرقني

بحثت عني

في بياض الليالي

فوجدتني

شأت رمل

أشلاء موج

تصفع الشاطئ المضيء

وتصفعني (الديوان، ص ١٠٠)

من هنا تقوم الرؤية الشعرية عند
نجيب خداري على أساس مزج محكم بين
شذى غنائية خفيفة، وبين جنوح إلى
توطئ المعنى في منطق الحكمة،
فيستشعر القارئ من ذلك أن عملية
تحويل قصوى قد مورست على المعيش
تجربة وقراءة ليصبح فيما بعد خلاصات
مقطرة هي أقرب إلى الرمز المعمم منها
إلى الضياع في سرد التفاصيل.

هكذا يمضي الشاعر رائياً وخالقاً.

لحوار شفيف بين عناصر الطبيعة وبين
المعنى الكبير الذي ينبغي أن تقوله:

ما الذي ينتني، مثل رذاذ الخريف،

في أرض عطشى؟

من أكون سوى رعدة ريح في سنبلة؟

من أكون سوى رقصة قلب في نافذة؟

من أكون سوى خفقة ماء

في جوف صخرة؟ (الديوان، ص ١٠١)

إن عثر الشاعر على وضعه الذاتي في
هذه الكينونة الهائلة يفتح أمامه طريقاً
سالكا للظفر بأقاليم شعرية بكر، لا يقوى
على استكشافها إلا من يمتلك فطرة
الشعراء الحقيقيين، ولغة موازية في
مرونتها وقوتها لتلك الأقاليم المستكشفة.
صحيح أن الأمر هنا يحتاج إلى قدرة في
اختيار المفردات وإعادة ترتيبها على نحو
يجعلها في مستوى اللحظة المبدعة، لكن
ذلك لن يتأتى ما لم تسخر الذات كل

مدخراتها المعرفية والشعورية لمواجهة
زمن الخلق وبهاء الابتكار:

آيبا من أحراش الذاكرة

أزواج بين الحصاة والدمعة

بين شوكة العليق

وصرخة الألم الكتيمة

بين بكاء الصخر

وبكاء الروح..

أيهما أرق من لحن العصفورة؟

أيهما يتلأأ في صدر الطفولة؟

أيهما..

أكثر تحليقا في الحلم البعيد (الديوان،

ص ١٠٧)

واضح من هذا المقطع أن الشاعر
يؤسس شعرية معانيه من المزاوجة
السيمترية بين مكونات الذات ومكونات
الطبيعة مع الحرص على تدجين الطبيعة
عن طريق إكسابها أفعالا وانفعالات
إنسية:

الحصاة الدمعة

شوكة العليق صرخة الألم الكتيمة

بكاء الصخر بكاء الروح

لحن العصفورة صدر الطفولة

وبذلك يتحقق الاختراق المنشود لعالم
الطبيعة الذي تحتفي به مجموعة (الظل
أشد اشتعالاً)، اختراقاً يضمن للذات
الشاعرة بديلاً نقياً، وملاً رحيماً، ينسج
مع الذات أواصر التمازج المطلق مما
يؤشر على وجود نزوع إلى الهروب من
الواقع المعيش وتفاصيله. والمتأمل لديوان
نجيب خداري، يجد أن قصيدة واحدة فيه
هي التي خصصها للذكر وقائع اجتماعية،
وهي القصيدة المفعونة (بالزلاء) والتي
يهددها لمجنون الورد: محمد شكري، حيث
يسترجع فيها جانباً مختزلاً من سيرة
الكاتب في مدينة طنجة، وما يبقى فهو
نصوص مفتوحة على التدبير اللغوي
لشؤون الذات في علاقتها بالعالم، عبر
مكونات الطبيعة ومفاهيم الفكر وقيم
الوجدان، في أداء أسلوبية يحتفي
بالصورة الشعرية احتفاءً يكتفي منها
بالانزياحات والرموز التي لا تستغلق على
القارئ، كل ذلك في توجه إيقاعي مفتوح
على الشرط الشعري الحداثي الذي
يوظف التكرار بكل مستوياته الصوتية
والتركيبية والنفسية، وهذا ما يجعل من
ديوان (يد لا تسمعي) إضافة نوعية تثري
المكتبة الشعرية المغربية.



الرواية التفاعلية ورواية الواقعية الرقمية

لقد دخلت التقنية بأوجهها الكثيرة والمتعددة في كل جزء من حياتنا واثرت بشكل حاسم على نمط الحياة ووسائل واساليب عيش الإنسان على هذه الأرض، وكما يقول بيل جيتس في كتابه القيم:

Business @ the Speed of Thought

"فان العالم قبل الكهرباء هو غير العالم بعد اختراع الكهرباء"

ولعل واحدا من اهم الاختراعات التي شهدتها البشرية على مدى تاريخها كان اختراع جهاز الكمبيوتر ومن ثم شبكة المعلومات الدولية "الانترنت"، ذلك ان "العالم قبل الانترنت هو غير العالم بعد الانترنت" حسب بيل جيتس ايضا.

وما يهمنا هنا هو تأثيرات العصر الرقمي على عالم الأدب عموما والرواية على وجه الخصوص.

الرواية التفاعلية

ظهر مصطلح "الرواية التفاعلية" في الأدبيات الغربية ليعبر عن نمط جديد من الكتابة الروائية يستخدم معطيات التكنولوجيا الحديثة ويوظفها في العملية الابداعية من خلال استخدام تقنية النص المتفرع (الهايبر تيكست) في البنية السردية نفسها وفي التعريف الذي تقدمه الدكتورة فاطمة البريكي / استاذة النقد الأدبي في جامعة الامارات العربية المتحدة للرواية التفاعلية وذلك في دراسة عميقة لها نشرت مؤخرا على موقع ميدل ايست اون لاين الالكتروني على الرابط:

<http://www.middle-east-online.com/culture/?id=31231>

حيث تعرف البريكي الرواية التفاعلية بأنها "ذلك النمط من الروايات التي يقوم فيها المؤلف بتوظيف الخصائص التي تتيحها تقنية (النص المتفرع)، والتي تسمح بالربط بين النصوص سواء أكانت قصا كتابيا، أم صوراً ثابتة أو متحركة، أم أصواتاً حية أو موسيقية، أم أشكالاً جغرافية متحركة، أم خرائط، أم رسوماً توضيحية، أم جداول، أم غير ذلك، باستخدام وصلات تكون دائماً باللون الأزرق، وتقود إلى ما يمكن اعتباره هوامش على متن، أو إلى ما يرتبط بالموضوع نفسه، أو ما يمكن أن يقدم إضاءة أو إضافة لفهم النص بالاعتماد على تلك الوصلات".

من الواضح تماماً من هذا التعريف ان هذه الرواية هي رواية "شكل" بمعنى انها تستخدم ما تتيحه التكنولوجيا الحديثة من اشكال وتقنيات تدخل في عملية الانتاج الروائي، فهي رواية تستخدم تقنية الهايبر تيكست بالدرجة الاولى، اضافة الى استخدام التقنيات السمع بصرية في البنية الروائية. نحن هنا نتحدث عن بنية شكلية تحديداً.

وقد ظهرت اول رواية تفاعلية في الأدب الغربي عام ١٩٨٦ على يد الروائي الأمريكي ميشيل جويس من خلال روايته "ظهيرة- قصة" كما تذكر البريكي.

ما يهمنا هنا هو التمييز بين "الرواية التفاعلية" وبين "رواية الواقعية الرقمية" بصفتيها روايتين تستخدمان معطيات التقنية الحديثة في البنية السردية ذاتها.

رواية الواقعية الرقمية: شكل ومضمون

ان البشرية الان تمر بلحظة تحول تاريخية، لحظة يتحول فيها المجتمع من مجتمع واقعي الى مجتمع اخر افتراضي، وهذا المجتمع الجديد يستخدم العلم والتكنولوجيا ويوجد في ذاكرة الحاسبات وحيوط الشبكة العنكبوتية، وهو مجتمع قائم ومكتفٍ بذاته، وبطل هذا المجتمع هو الإنسان الافتراضي الذي يعيش ويخيا فيه ومن خلاله، وهذا المجتمع باتسانه الجديد بحاجة الى رواية اخرى تعبر عنه وهذه الرواية هي رواية الواقعية الرقمية.

وعلى هذا الأساس فان رواية الواقعية الرقمية هي تلك الرواية التي تستخدم الاشكال الجديدة التي انتجها العصر الرقمي، وتدخلها ضمن البنية السردية نفسها، لتعبر عن العصر الرقمي والمجتمع الذي أنتج هذا العصر، وإنسان هذا العصر (الإنسان الافتراضي) الذي يعيش ضمن المجتمع الافتراضي. و(رواية الواقعية الرقمية) هي ايضا تلك الرواية التي تعبر عن التحولات التي ترافق الإنسان بافتقاله من كيولته الاولى كإنسان واقعي الى كيولته الجديدة كإنسان افتراضي يعيش في مجتمع اخر هو المجتمع الرقمي.

نحن هنا نتحدث عن شكل ومضمون وعن الإنسان في حالة تحول: إنسان يعيش واقعيين مختلفين، واقعاً حقيقياً وواقعاً افتراضياً وسعير المتصوفة "إنسان يعيش في عالم الحضيرة وإنسان يعيش في عين الحقيقة، ويتعبير العصر الرقمي: إنسان يعيش في actual reality وإنسان يعيش في ال virtual reality هذا هو الفرق بين الروايتين وشتان بينهما.

✦ روائي أردني

sanajleh@arab-ewriters.com

لعل أول ملاحظة نود أن نلفت الانتباه إليها - قبل أن نتطرق إلى صراع الشخصيات في هذه الرواية - هي أن بطل هذه الرواية الحضارية يمثل على المستوى الرمزي الشرق، بينما الشخصيات الغربية الأخرى - ومعظمها شخصيات أنثوية - تمثل الغرب بكل أوجهه المادية المختلفة. ولهذا فإن الصراع بين هذه الشخصيات، وإن كان على المستوى القصصي أو الروائي يأخذ بعداً فردياً، إلا أن بعده الرمزي (صراع بين الشرق والغرب) هو الذي يطبعه في الغالب.

ومع أننا سنركز في هذه الدراسة على شخصية بطل رواية «الحي اللاتيني» في صراعه مع الشخصيات الغربية، إلا أننا نود أن نلاحظ أولاً، أهمية شخصية أم البطل ودورها في هذا الصراع، فهي تمثل على الصعيد الرمزي، اللاشعور الجمعي الذي يحمل الشرق بعاداته وقيمه وتقاليده. فهي - الأم - دائماً الموجهة لسلوكه ولصراعه مع الغرب الذي تمثله شخصية كل من «إليان» و«مارغريت» ثم «جانين» على وجه الخصوص.

بطل هذه الرواية من بيروت، غادرها قاصداً باريس ليتم دراسته الجامعية العليا، غير أن هذا السبب ظاهري ليس إلا، لأنه لم يسافر لهذا الغرض في حد ذاته، وإنما فر من بيروت، لأنها كغيرها من المدن الشرقية، يطغى عليها عنصر الكبت و الحرمان الجنسي، علاوة على القيم المتوارثة القديمة والمقيّدة. وفراره هذا من موطنه يعود أيضاً لفقدانه شخصيته وحرية في تسيير نفسه بنفسه، وذلك

البطل وآلية الانتقام في رواية «الحي اللاتيني» لسهيلا ادريس

د. عبد القادر شريف بموسى - الجزائر

يظهر لنا في رواية «الحي اللاتيني» للكاتب اللبناني الدكتور سهيل ادريس عنف الصراع الحضاري بين الشرق والغرب مجسداً في الصراع بين شخصيات الرواية الذي يصل الى حد انتقام البطل الشرقي من النساء الغربيات تلبية لنداء لا شعوره الجمعي (Inconscient Collectif) الشرقي المحمل بصور

العنف والاستعمار الغربي لأراضيه واضطهاده لشعوبه واستيلائه على خيراتها مع أن وعيه كان يريد عكس ذلك.



لكون الأم (والدته) بحرصها الدائم على مصلحة الأبناء - من خلال منظورها الشرقي الخاص حول مفهوم المصلحة - تخضعهم من أجل ذلك لسيطرتها المطلقة.

ترك بطل «الحي اللاتيني» موطنه قاصداً «باريس» التي طالما حلم بها، ليضع حداً لحياته الشرقية التي أفقدته ذاته، وليتحرر من قيود التقاليد المكبلة. ولعل سقوط المنديل من يده وهو يودع وطنه الشرقي في الباخرة، رمز لسقوط ماضيه وشرقه وتقاليد. فبعد سقوط المنديل «أحسن» برعشة في جسده.. فقد خيل إليه أنه تحرر من عبء كان يثقل كاهله، لعله هو الماضي، ماضيه، يسقط عن كاهله، ويضيع في النسيان» (١).

يمكن لبداية الرواية ان تضللنا بعض الشيء حول شخصية البطل وصورته حينما أتى إلى باريس. إذ نفهم من الرواية نفسها أن حياة جديدة قد بدأها منذ سقوط المنديل منه في الباخرة «هذا ما يؤكد بلسان عقله الواعي. لكن ردود فعله، الصادرة بالأولى عن عقله الباطن، لا تدع مجالاً للشك في أن العقلية التي حملها معه إلى الغرب هي عقلية شرقية.. تكونت في ظل مجتمع شرقي أبوي.. يضع الشرف الجنسي في رأس قيمه، ويربط هذا الشرف ربطاً لا فكاك له بفشاء البكارة لدى المرأة» (٢). وسنتبين لاحقاً هذه الحقيقة بعد فشل علاقته مع كل من «ليليان» و«مارغريت».

بوجوده بباريس يبدأ صراعه مع شخصيات غريبة متعددة من خلال إقامته لعلاقات معها، وذلك بدءاً من شخصية فتاة السينما وانتهاءً بشخصية «جانين مونترو». فمع أنه استطاع أن يقيم عدة علاقات مع نساء باريس، إلا أن معظمها كانت مخيبة له.

ففي التجربة الأولى أرغم على خلع ثيابه الرومانسية، ذلك أن فتاة السينما التي تركته يلامس يدها وساقها ما

فتت أن هزأت بشرقيته، وتركته ينتظر يوم غد قدومها أمام دار السينما. عندئذ أدرك البطل سبب تركها إياه يلامس يدها وساقها: لقد كان ذلك بدافع الشفقة عليه «لأنه شاب مسكين، شرقي جوعان، سلخ كثيراً من أيامه في الكبت والحرمان، وإنه الآن يتحرق للمس بشرة امرأة، وللتعم بدفء قربها وحرارة أنفاسها» (٣).

أما التجربة الثانية فقادتته إلى الفندق مع إحدى فتيات الرصيف، وفي نفسه مرارة التجربة الأولى وقد كان هدفه مع فتاة الرصيف «هو أن يأخذها بين يديه، فيعصرها ويعصرها ويمتص كل حلاوتها، ثم يلفظها كما تلفظ النواة» (٤). وعلى الرغم من جمالها الجذاب فإنه كان يتفادى النظر إلى عينيها طوال المدة التي جمعتها بها لأنه كان يحس بأنها كانت تشفق عليه. وعن هذه التجربة يقول الدكتور غالي شكري: «إن التجربة الثانية لم تشهد عارياً من الرداء الرومانسي وإنما كانت المرأة التي التقطت صورته وهو يخلع ذلك الرداء. وجاءت صورة تدعو حقاً إلى الرثاء عند فتاة الرصيف، ولكنها تدعو في واقع الأمر إلى شيء آخر أبعد من نظر المومس الباريسية، إنها صورة المعاناة والتمزق ومرارة الاكتشاف الأول» (٥).

لقد انتهت هاتان التجريبتان بالخيبة بالنسبة لبطل الرواية، لأنهما كانتا تحسسانه دائماً بالدونية وبالشفقة والرتاء، وهو لا يريد أن يكون مصدراً للشفقة وإنما يريد أن يكون نداً لها. فهاتان العلاقتان تمثلان على الصعيد الرمزي، العلاقة بين الشرق (البطل) والغرب (فتاة الرصيف وفتاة السينما)؛ علاقة برفض الشرق من خلالها أن يكون مصدر شفقة وإحسان وعطف من الغرب، بل يريد أن تكون علاقة مساواة، علاقة ندية. لكن لم تقتصر هذه التجارب والعلاقات عند هذا الحد، بل استمرت لتزيد معها حدة الصراع، وتزيد درجة الخيبة والإحباط

الذي سيمنى بهما البطل.

فالمرأة الأولى التي عرف جسدها حقاً، كانت «ليليان» صديقة صديقه «سامي». لقد استطاع أن يظفر بهذه المرأة - أو هكذا خيل إليه - بمجرد مغادرة «سامي» باريس؛ غير أنه لم يرض عن نفسه حينما تركته في الصباح دون أن يعلم. كان الإحباط الذي انتابه في الصباح جسيماً حينما اكتشف أن «ليليان» قد انتحلت إحدى قصائد الشاعر الفرنسي «جاك بريفر» التي أنشدته إياها في المساء ونسبتها إلى نفسها. وقد أشعره هذا العمل «من حيث لا يدري ولا يعي ولا يقر» بضرب مما اسميناه بالخصاء الثقافي» (٦)؛ ولم تكتف بذلك بل سرقت حافظة نقوده أيضاً.

وهكذا كانت نتيجة علاقته مع «ليليان» لطمة أخرى أكثر عنفاً وقسوة من تجاربه الأولى مع الفتيات الغريبات. ولعل هذه التجربة، تمثل على الصعيد الرمزي سرقة الغرب لشروات الشرق باستعمار واستغلاله وادعائه الكاذب بأن نهضته الفكرية والعلمية هي نابعة من الغرب ذاته دون أن يكون هناك أي فضل للشرق وحضارته عليها مع أنه - في الواقع - أخذ الكثير من الحضارة الشرقية وفكرها ثم نحلها إلى نفسه.

وكانت التجربة الرابعة مع «مارغريت» محبطة كذلك، لتضاف إلى سلسلة الهزائم المتتالية التي مني بها البطل في صراعه مع الغرب من خلال علاقته بنسائه. لكن هذه التجربة لم تستغرق الا وقتاً قصيراً. فلم يجد البطل صعوبة في سوقها إلى فراشه. إلا أنه ما كاد يظن أنه حقق لها ذلك اللقاء الأعظم الذي كانت تتمناه حتى سارعت بالتهوض ثائرة الأعصاب متقلصة القسمات، تتمم كلمات لا تبسّين ولا تنم إلا عن غضب مكبوت» (٧).

لم تكن «مارغريت» بائعة لذة كسابقاتها، بل كانت طالبة لذة، ولعل



وثقافته المخصصة. ولكن قبل ان نتطرق لهذا الصراع الجديد بينه وبين شخصية «جانين مونثرو» سنحاول معرفة صورة هذه الشخصية التي قدمتها لنا الرواية والتي ستكون الضحية النموذجية للانتقامه.

لقد كانت «جانين مونثرو» فتاة فرنسية فقيرة من الالزاس، صافية النفس نقية السريرة، متذوقة للفن وقد شاركت بطلنا آراءه في جل القضايا حتى السياسية منها. ولقد اكتشف بطلنا - فيما بعد - انها ذات ثقافة فنية عالية حينما زارا متحف «رودان».

تعرف عليها ذات يوم أمام باب كلية الحقوق، غير انها كانت اول الامر تحاول صرف نظرها عنه عندما رآته يميل اليها ويلج على كسب صداقتها، والسبب في ذلك أنها فقدت ثقتها بالرجال جميعاً. فقد اصبحت بإحباط شديد حينما اكتشفت خيانة خطيبها «هنري» لها اخرى، قبل الزواج بأسبوع واحد. فقررت هجره مع انها استسلمت له فيما سبق في احدى لحظات الضعف البشري.

ومنذ باحت «جانين» بهذا السر الخطير لبطلنا «ادرك ان خطاها قد شددت الى خطاه، وانها ستسلك من غير تردد الطريق الذي يختاره لها» (١٢). لقد احب «جانين» واحس بها وكأنها جزء من ذاته، كان ذلك حينما غادرت العاصمة الفرنسية لزيارة خالتها في الالزاس. في هذه اللحظة احس وكأنها فقدت قسماً من ذاته، فضاقت به باريس وادرك عندئذ كم هو عظيم حبه لهذه الفتاة، التي غدت بعد الآن هدفه المنشود وجزءاً من كيانه لا يستطيع العيش بدونه. وفي غمرة هذا الاحساس الجديد والذي يحس به لأول مرة تجاه فتاة غريبة، يطل عليه وجه امه من جديد من خلال رسالة ابرقتها اليه تعاتبه على عدم مكاتبته. مما جعله يحس بشعور كشعور المذنب يسعى الى تبرير

ما فاز بها الا بعد ان تنازل له عنها صديقه، وضحكت من ثقافته ثانياً، بتمريرها عليه انتحاليها لواحدة من اشهر قصائد جاك بريفر، وضحكت عليه ثالثاً بسرقتها محفظة نقوده» (١١).

امام كل هذه الهزائم المتتالية في صراعه مع الغرب، لم يجد الا ان يقوم بردّ فعلي شرقي يردّ له اعتباره واحترامه كرجل شرقي. ففشل صراعه مع كل من ليليان ومارغريت على وجه الخصوص يدفعه بمحاكمتهن بمنظار معتقدات شرقه وقيمه. فقد حاول الخروج من احباطه ازاء المرأة الباريسية بتنديده بفتيات الغرب وخاصة ليليان ومارغريت اللتين استسلمتا له منذ اللقاء الأول. فهو سيظهر في وجههن سلاح «الشرف» و«العفة» و«الطهر». وما ساعده على ذلك، رسالة امه تحذره فيها من نساء فرنسا. فوجدها فرصة سانحة للانتقام من هاتين الفتاتين وذلك بتلاوة مقطع من رسالة امه لإرضاء لا شعوره الجمعي: «اعوذ لأحذرك يا بني من نساء باريس.. وقاك الله شر بنات الحرام» (١٢).

فيرى أن ليليان ومارغريت من بنات الحرام ويفضل عقد الفتاة الشرقية وعفتها الف مرة على هؤلاء. فحرمانه الذي عاه من فتيات شرقه الشريفات، من قريباته اللواتي عمّرن خياله واحلامه في بلده لبنان، خير له من عطاء نساء باريس الذي يعيش فيه، وما هذا الا نوع من التبرير والتعويض من طرف البطل عن هزائمه واحباطاته.

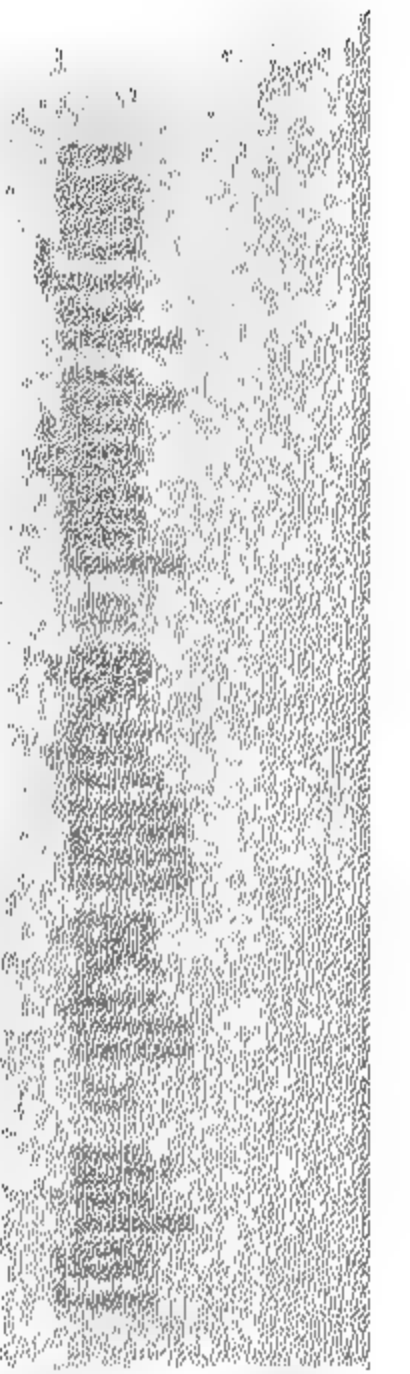
بهذه العقلية الشرقية للبطل، وبكل التراكمات الاخلاقية والقيمية، سيبدأ علاقة ليست كغيرها من العلاقات. سيدخل في علاقة او بمعنى اصح في صراع مع «جانين مونثرو» محملاً بكل احباطاته المتكررة وبكل قيمه الشرقية عازماً هذه المرة على ردّ الصّاع صاعين، وعلى الانتقام لرجولته

هذا سبب نقورها من البطل بعد عملية الجماع. لقد سلب الفتى عقلها بمجرد أن رآته، كونها هي التي تعرّفت عليه بمعنى ادق وليس هو الذي تعرّف عليها، فصاحبنا عربي شرقي، وقد تخيلت «مارغريت» أنها باجتماعها معه ربما تجد لديه ما لم تجده لدى أبناء جنسها من الفتيان الغربيين. فهي من الغريبات اللاتي أرهقتهن الحضارة الغربية بماديتها فحاولن الهروب منها إلى سحر الشرق وعوالمه علّه يجدن أشياء مخالفة لما تعودن عليه، لكنها وجدت فتانا مثله مثل أبناء جنسها «كلكم هكذا أنتم... أناانية قذرة!» (٨).

امام هذا الفشل المستمر الذي لقيه من تجاربه مع نساء باريس، وقف بطل «الحي اللاتيني» حائراً لا يدري ما سبب فشله ولقد حاول صديقه «عدنان» أن يبين له ذلك بقوله أنه فقط نقص في التجربة لا غير. وهذه دلالة على ان نقص التجربة ما هو في الحقيقة الا «سرعة القذف» فهي على حد قول جورج طرايشي ضرب من العنة» (٩).

فهاتان التجريتان الاخيرتان مع كل من «ليليان» و«مارغريت» تتضامنان معاً بشكل سافر لتزيذا من حدة الاحباط الذي يمانيه البطل «فالجنة الرمزية اي الثقافية تتآزر مع العنة الفعلية، اي الجنسية، لتحددا معاً صورة بطلنا الشرقي كبطل مأزوم يواجه في الحاضرة المتروبولية تحدياً مزدوجاً، على صعيد الثقافة وعلى صعيد الرجولة معاً» (١٠).

وان كان بطلنا يحاول التعويض عن هزائمه مع النساء بالكتاب رمز للثقافة او المثاقفة، اذ انه اشترى كتب «الجيب» وحملها الى غرفته بعد فشله مع فتاة الشارع. ووجد راحة وشعر باطمئنان وهو يراها راكنة في غرفته. الا ان آلية التعويض هذه تنفضح لتثبت خصاءه الثقافي ايضاً من خلال علاقته «بليليان». فقد ذاق «على يدها ذلاً مثلاً: ضحكت من رجولته أولاً لأنه



نفسه وسلوكه. بل انه تساءل ان كان في امكانه اخبار امه بعلاقته بجانيين. لكنه سرعان ما «ابتسم في سخرية مريرة. انى لأمه ان تقره على شيء من هذا...» (١٤).

تمثل الأم على الصعيد النفسي اللاشعور الجمعي للبطل الذي يحمل كل عادات الشرق وقيمه واخلاقه، بل يحمل صور الاستعمار والاحتلال الغربي. ولهذا فإنه ما ان اقام هذه العلاقة بجانيين وبدأ يرتاح لها حتى تدخل لا شعوره الجمعي - ممثلاً في رسالة امه - ليردعه عن مثل هذه الافعال والسلوكيات. وقد عرف بأنه لا يمكن ان تقره على اقامة علاقة سوية وايجابية بفتاة تنتمي الى الغرب.

يكشف لنا هذا المقطع الصغير من الرواية عن مدى سيطرة امه عليه وتوجيهها لحياته: «أكان يستطيع ان يخفي على ذويه وعلى امه خاصة، اي سر صغير؟ الم تكن حياته نهياً مشاعاً لهم؟ اكان بوسعه ان يشعر بالاستقلال في حياته وبالحرية في مسلكه؟ وهذا الفرار الى باريس، اما كانت تدفع اليه رغبة في التحرر من ذلك الجو العتيق؟» (١٥).

يثبت هذا المقطع من الرواية مدى تغلغل الشرق (الأم) وقيمه في نفسية البطل ومدى سيطرته على سلوكه وتسييره لحياته. فهو لا يمكن ان يقبل هذه العلاقة مع الغرب (جانيين). انما يجب ان تكون علاقة صدام وصراع. فالشرق لا يمكنه ان يغفر للغرب استعمار واستغلاله له منذ قرون، ولهذا فإن سلوك البطل سيتخذ منذ هذه اللحظة، اي منذ ان بدأت «جانيين» تحبه، سبيلاً تمليه عليه طبيعته الشرقية.

لقد كانت هناك لحظات، استطاعت فيها «جانيين» ان تنتزع منه هذا الصراع لتصبح علاقتهما علاقة تكامل بينهما (بين الشرق والغرب). فقد عاش لمدة خمسة اشهر معها «خارج حدود الزمان والمكان» (١٦). لكن

ضميره الجمعي الشرقي (امه) تدخل من خلال الرسالة ليجعله يحسّ بالذنب ازاء مهادنته لجانيين (الغرب) وابتعاده عن شرقه، فلا يمكن للبطل بعد ذلك الا ان يجدد ويمتد ارتباطه بشرقه (الأم) «وجلس يكتب الى امه. ينتابه شعور كشعور المذنب يسعى الى تبرير نفسه» (١٧). وبدلاً من ان تؤدي هذه العلاقة الايجابية الى نتيجتها الحتمية اي الزواج، ادت في الواقع - وكما سنرى - الى عكس ذلك.

لقد جاء بطل «الحي اللاتيني» ليُصارع الغرب في صورة «جانيين» وليس ليتزوجها مع كل ما كان لها من فضل على شخصيته وثقافته. فهو في صراعه (علاقته) معها يستحضر دائماً صورة أمه (رمز الضمير الجمعي الشرقي الذي يوجه سلوكه دائماً): «وتوقف عند هذه الكلمة.. يتزوجها، يتزوجها؟ اية كلمة مخيفة هي! وسرعان ما طفرت الى ذهنه صورة امه. واحسّ بضيق شديد...» (١٨).

من هذه اللحظة بالذات، يبدأ الصراع بالنمو والترعرع في ذاته بين امه (الشرق) وجانيين (الغرب)، فيزيده حيرة ويخلط عليه الامور. فتسارع امه الى جلبه اليها بتحذيره من نساء الغرب ومكرهن فتُرسل اليه قائلة: «اخشى يا بني ان يصرفك الغرب عنا. واخشى فوق ذلك ان تسحرك امرأة من هناك فتقع في شباكها، وتخيب امل امك الصغير بك» (١٩). ولكن بطلنا يرغب في «جانيين» هذه المرأة التي كانت رمزاً للحب والنبيل والتفاني، وان كانت والدته لا تقره على ذلك. لكنه لم يستطع ان يقاوم لا شعوره (والدته) بكل ما يحمله من قيم شرقية وعادات وأحكام. وما هي الا فترة وجيزة حتى انصاع له واصبح يسير وفق ما يمليه عليه؛ بل ووفق الخطة الانتقامية التي خطط لها. ومن هنا بدأ الصراع يأخذ منحى آخر.

اصبح بوعي منه او بغير وعي، يحضّر للانتقام من الغرب في شخص

«جانيين» بإيعاز من امه / الشرق. قالت له «جانيين»، ذات مرة: «لقد طبعني بطابعك، وسأظل ابداً اسيرة قيودك، ان مصيري تقرر منذ رأيتك. لم تبق لي ارادة» (٢٠). هذا المقطع ليدلل على مدى عمق حبها له واخلاصها. وهو يدل كذلك على أنها اسلمت له نفسها وقيادها لتسلك الطريق التي يختارها لها. مع كل هذا الا انه على عكس من ذلك «تمثلها في تلك اللحظة صخرة كبيرة تتدحرج في منحدر من الارض، لا يقودها غير خط الانحدار حتى تبلغ قعر الوادي» (٢١).

لقد كان يحضر لانتقامه الذي بات وشيكاً، ولن تستطيع طيبة جانيين وحبها واخلاصها له دفع هذا الانتقام، بل لعلها ستكون من بين الاسباب التي ستوجب الانتقام منها. فهي لم تكن ك«ليليان» و«مارغريت» اللتين ضحكتا من رجولته وثقافته ومحفظته نقوده ايضاً. هاتان الفتاتان اثبتتا له سذاجته وانه لا يساوي شيئاً. لم تعطيا له الفرصة لمصارعتهما لأنه انهزم امامهما قبل ان يدخل المعركة. لقد كانتا لاعبتين ماهرتين وخصوصاً «ليليان» وقد كانت نتيجة هذا الصراع احباطاً شديداً لازم بطلنا مدة غير يسيرة من الزمن.

انما كانت «جانيين» - على خلاف هاتين الفتاتين - فتاة بريئة، صافية النفس خضعت له واسلست قيادها اليه. فهي بذلك لم تصبح فريسة سهلة فحسب ولكن اصبحت الضحية النموذجية لانتقامه، «فقد كتب عليها ان تخوض غمار معركة لا قبل لها بها، وكان عليها ان تحارب قوى لا مرئية لا تدري كنهها، والاسلحة التي حوربت بها كانت من اشنع انواع الاسلحة» (٢٢).

فحين اخبرها بطلنا انه سيغيب عنها ذات يوم لقضاء فصل الصيف في وطنه لبنان، ردت عليه بكلمة بأئسة: «اذن اية فتاة ضائعة سأكون» (٢٣). ومع انها لم تكن تقصد بأنها ستصير فتاة ضائعة اي ساقطة او مومساً، الا

ان صاحبنا لم ير سوى هذا المعنى المجازي لكلمة «فتاة ضائعة: Fille Perdue»، هذه الكلمة كان يترقبها منذ عدة اسابيع ويخشها في الوقت نفسه. وهو بهذا الاقرار، كان في واقع الامر يحلم لها بالضياح. فهو اذ اراد ان ينتقم لن يكون انتقامه الا في نقطة الضعف الوحيدة التي يراها بمفهومة الشرقي، وهي الجنس. بمعنى ان تصبح جاتين مومساً، وهذا اقصى انتقام يتمناه شرقي لفتاة.

ثم ان هناك اشارة تبين هذا الانتقام او نية الشروع فيه، نجدها في سهرة الوداع، قبل مغادرة البطل العربي باريس، ذلك ان بطلي «الحي اللاتيني» وهما في الطريق يتجولان اذ بهما يلتقيان بفتاة بائنة الهوى التي اثارت انتباه «جانين» خاصة حيث تابعتها ببصرها حتى ابتعدت عنهما.

قد يحق لنا ان نتساءل: لماذا استوقفهما في ليلة الوداع بالذات مشهد (فتاة الرصيف)، مع ان هذا المشهد مألوف في شوارع باريس؟

ولعل الجواب يفرض نفسه علينا كما يقول الناقد جورج طرابيشي: «... لأن مخططاً مسبقاً فرضه مشروع الانتقام السري، غير المجاهر به.. ان جانين آلت بعد اعتصار حلاوتها، الى نواة، مستقبلها الوحيد أن تلفظ» (٢٤).

وكأن الصورة السمعية (فتاة ضائعة) لم تكن كافية، فقرن البطل نبوءته (بضياحها) بصورة بصرية (مشهد فتاة الشارع في ليلة الوداع). ثم بعد ذلك ثملت جانين. وهنا تغير نظرتة اليها، فغدا يشمر بالخجل وهو يراقصها، بعد ما كان يشعر بالفخر والاعتزاز من قبل. اثناء سكرها راحت تحدثه وهي تتهادى وتكاد تسقط، عن فتيات الرصيف وسعادتهن وتفكيرهن الآن في الحاضر دون المستقبل، وعن سبب ضياحهن ايضاً. لعلها ادركت حتماً أن مصيرها لا محالة سيصير مصير هؤلاء الفتيات نفسه بعد غياب حبيبها عنها.

يعود صاحبنا الى بيروت، فيرى أمه، وتصبح «جانين» مجرد ذكرى. وبعد اسابيع من مغادرته باريس تصله رسالة منها تخبره فيها ان الطبيب ابلغها بأنها حامل، وتستشيرها فيما يتوجب عليها فعله بثمره حبهما: تحتفظ بالجنين أم تلجأ الى الاجهاض؟

بعودة صاحبنا الى بيروت اصبح «يعيش مع امه ومع التقاليد التي نما فيها وشرب منها، ولم تكن «جانين» الآن سوى مجرد ازعاج للأُم والتقاليد التي تكونه وتكون مجتمعه، فعليه ان يبعدها حتى يحصل على شيء من الانسجام مع الوسط الذي يكون حاضره» (٢٥).

لقد اختار بنذالة هذا الحل ليدفع بجانين الى الهاوية، فهو لا يمكن ان يتزوجها لأنها مدنسة بخطيئة لا يمكن ان تغتفر، فهي لم تكن بكرة حينما عرفها، بل انها قد اعترفت له بأنها في لحظة من لحظات (الضعف البشري) اسلمت نفسها لخطيبها «هنري». فكتب رسالة لها ينكر فيها صلتها بها وبالجنين الذي في احشائها «فقد رأى وهو يكتب تلك الرسالة ظل ذلك الرأس، رأس امه يهتز هادئاً، موافقاً تارة، معارضاً تارة اخرى» (٢٦) حتى أنجز كتابة الرسالة.

وهنا تتحد فرديته وشرقيته وتتضامنان، كما يضاف صوته وصوت امه - رمز الشرق العتيق - للقضاء على جانين وما تمثله من حضارة غربية، فمع ان الشرق يأخذ من الغرب التطور العلمي والثقافي (الجانب الايجابي منه) ولكنه بالمقابل لا ينسى ما فعله هذا الاخير من استعمار واستغلال فبدلاً من ردّ الجميل، يقوم بالانتقام لماضيه.

وعلى الصعيد الفردي، فإننا - والبطل نفسه - لا ننكر فضل جانين عليه، دفعت شخصيته دفعاً الى الامام وزادت من ثقافته وحررته من كثير من عقده وقيوده ولكن في المقابل، بدلاً من الاعتراف بالجميل ينتقم منها شرّاً

انتقام. فيطعنها بتلك الرسالة في موضع جرحها القديم اي ثقتها في الانسان.

لقد قام بإعادة ثقة «جانين» بالرجال؛ هذه الثقة التي فقدتها باكتشاف خيانة خطيبها «هنري». ومن هنا، يأتي انكاره صلتها بمحبوبته ضربة قاصمة لها بل هذا الانكار يعتبر اقصى درجات الانتقام، هي التي احبته دون مقابل. بل ان ما يزيد من حدة هذا الانتقام وقضاوته انه لم يكتف بإنكاره صلتها بها ولكن اتهمها في شرفها، أي بأنها كانت لها عدة علاقات غير شرعية مع اصدقاء آخرين. فاتهمها في تلك الرسالة بأنها (مومس) مرّ عليها الكثير من اصدقائها بينما علاقتها بها كانت علاقة بريئة. وهكذا كانت هذه الرسالة هي الدفعة الاخيرة لجانين نحو الهاوية. ولن تكون هذه الهاوية الا الضياح فتصبح «جانين» مومساً تقف بجسدها وحينما يلتقي بطلنا بها في آخر الرواية، يطلب منها السماح فتسامحه مع أنها لم تسامح خطيبها «هنري» مع جرمه الصغير مقارنة مع جرم بطلنا تجاهها.

ومع انه ادرك - حينما رآها - بأنها اصبحت مومساً، الا انه عرض عليها الزواج. لكن «جانين» رفضت ذلك وتركت له رسالة تقول له فيها: «... ان بوسعي ان اتمثل نفسي اذا رافقتك، ستجرجرنني خلفك. سأعيق طموحك. سأكون انا في السفح وتكون انت في القمة. فامض قدماً يا حبيبي ولا تلتفت الى ما وراءك.. وعد الى شرقك البعيد الذي ينتظرك، ويحتاج الى شبابك ونضالك» (٢٧).

وحتى نفهم سبب هذا الرفض يجب علينا ان نتعامل مع هاتين الشخصيتين على المستوى الرمزي وليس الفردي «فلا يعود بطلنا يمثل نفسه وحدها، ولا يعود يمثل حتى الفتى الشرقي، وانما يغدو رمزاً للشرق الذي يستيقظ، ولا تعود جانين تمثل نفسها وحدها،

ولا تعود تمثل حتى الفتاة الغربية، وإنما تغدو رمزاً للغرب الذي يأفل» (٢٨).

هذرة الصراع الحضاري في هذه الرواية - التي تجسده على المستوى الفردي، العلاقة التراجيدية بين البطل وجانين - هو صراع لا يمكن أن يؤدي إلى تكامل، ولكن الرواية هنا تطرحه في جانبه الرمزي على أن نتيجته ستكون ضعفاً في أحد طرفي الصراع تقابله قوة في الطرف الآخر. أي إذا كان لا بد من استيقاظ الشرق من جهله وضعفه، فهذا يقتضي بالضرورة افول الغرب وتدهور حضارته، ولا يمكن أن يكون هناك تكامل بينهما، إذ تؤكد لنا ذلك الرواية نفسها؛ فهي تخبرنا أن ثمرة لقاء بطلنا (الشرق) بجانين (الغرب) كان جنيئاً ولكنه

اجهض ولم يخرج للحياة.

ويمكن لنا في الأخير، تلخيص فكرة الصراع الحضاري هذه على لسان صديق البطل فؤاد حول فكرة اقتترانه بعشيقته الفرنسية فرانسواز إذ يقول: «فكرت طويلاً في هذا، ولكنني انتهيت إلى إلغاء هذه الفكرة. أنا مدعوون في المستقبل يا عزيزتي إلى مواجهة كثير من قضايانا القومية التي لا تعني أحداً سوانا. وأنا لا اعتقد أن زوجة أجنبية تستطيع أن تعني زوجها في معاناة مثل هذه القضايا.. ولئن أنا تزوجت يوماً، فلن أتزوج إلا فتاة عربية» (٢٩).

وهكذا تأتي هذه الرواية لتبين عدم استطاعة الالتقاء بين الشرق والغرب، إذ أن هذا الالتقاء، إذا ما حدث ذات يوم، فإنه لن يولد إلا صراعاً وعداوة كما كان في السابق؛ فلا يمكن لأحد

القطبين أن ينسى ما اقترفه الآخر في حقه من ظلم وعنف وغزو. وطالما هناك لا شعور جمعي لكل منهما محمل بهذه الصور السلبية عن لقاءاتهما السابقة فإنهما - الشرق والغرب - لن يلتقيا إلا ليتصارعا وينتقم أحدهما من الآخر.

إن البنية النفسية لرواية «الحي اللاتيني» ورمزياتها لتتبعان باستحالة وجود علاقة تواصل بين الشرق والغرب بسبب خلفيتهما التاريخية. ولعل الطريف في الأمر أن هذا ما يحدث الآن ونحن على أبواب الألفية الثالثة، فما يحدث الآن في العراق وفلسطين وأفغانستان من دمار واحتلال وخراب، لخير دليل وأصدق برهان على تنبؤ هذه الرواية منذ بداية الخمسينيات، بما يحدث الآن بين الشرق والغرب.

المراجع المتعلقة في هذه الدراسة:

- ٨- المصدر نفسه، ص ٧٥.
- ٩- جورج طرايبيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، ص ٨١.
- ١٠- المرجع نفسه، ص ٨١.
- ١١- المرجع نفسه، ص ٩٢.
- ١٢- سهيل إدريس، الحي اللاتيني، ص ٧٧.
- ١٣- المرجع نفسه، ص ١١٧.
- ١٤- المرجع نفسه، ص ١٢٥.
- ١٥- المرجع نفسه، ص ١٢٨.
- ١٦- المرجع نفسه، ص ١٦٩.
- ١٧- المرجع نفسه، ص ١٢٧.
- ١٨- المرجع نفسه، ص ١٧٢.
- ١٩- المرجع نفسه، ص ١٧٦.
- ٢٠- المرجع نفسه، ص ١٨٧.
- ٢١- المرجع نفسه، ص ١٨٧.
- ٢٢- جورج طرايبيشي، عقدة أوديب في الرواية العربية، دار الطليعة، بيروت، ط ١، ١٩٨٢، ص ٢٠٩.
- ٢٣- سهيل إدريس، الحي اللاتيني، ص ١٩٢.
- ٢٤- جورج طرايبيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، ص ٩٦.
- ٢٥- يوسف الشاروني، دراسات في الأدب الغربي المعاصر، مطابع كوستانسوماس وشركاؤه، بيروت، د. ط ١، ١٩٦٤، ص ١٨٧.
- ٢٦- سهيل إدريس، الحي اللاتيني، ص ٢٣٢.
- ٢٧- المصدر نفسه، ص ٢٨١-٢٨٢.
- ٢٨- جورج طرايبيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، ص ١٠٩.
- ٢٩- سهيل إدريس، الحي اللاتيني، ص ١٥٨.
- ❖ اللاشعور الجمعي أو الجماعي Incoscient Collectif - هو، بالمعنى الذي خدده «يونغ»: ما في لا شعور الفرد، ربما يكون من أصل سلفي أي يرجع للأسلاف. وهو مجموع الصفات غير الشعورية التي لم يكتسبها الفرد بل هي مورثة. وهي عزائز بما هي حوافر على القيام بأفعال تقتضيها ضرورة ما. دون أن تتدخل الواعية (الشعور) في استشارتها، فالقراثر، والتمادج البدئية (Archetypes) مجتمعة، تشكل اللاشعور الجمعي والذي لا يتكون من محتويات فردية خاصة فقط، بل ومن محتويات جماعة أو أمة أو جنس بشري معين، في فترة معينة، ويتكون كذلك من محتويات عالمية ذات حدوث تظامي. يمكن مراجعة: - كمال الدسوقي - ذخيرة علوم النفس، الدار الدولية للنشر والتوزيع، القاهرة، الجزء الأول، ص ٦٩٥.
- كارل غوستاف يونغ، علم النفس التحليلي، ترجمة وتقديم: نهاد خياط، دار الحوار، دمشق، الطبعة الأولى، ١٩٨٥، ص ٢٩٣.
- ١- سهيل إدريس، الحي اللاتيني، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثامنة، حزيران ١٩٨٢، ص ٥-٦.
- ٢- جورج طرايبيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، دراسة في أزمة الجنس والحضارة في الرواية العربية، دار الطليعة للطباعة والنشر، بيروت، الطبعة الثانية، شباط، ١٩٧٩، ص ٨٢.
- ٣- سهيل إدريس، الحي اللاتيني، ص ٤١.
- ٤- المصدر نفسه، ص ٤٢.
- ٥- عمالي شكري، أزمة الجنس في الرواية العربية، دار الآفاق الجديدة، بيروت، ط ١، ١٩٨٢، ص ١٧٢.
- ٦- يراجع: جورج طرايبيشي، شرق وغرب، رجولة وأنوثة، ص ٨٠.
- ٧- سهيل إدريس، الحي اللاتيني، ص ٨٥.



بعد النظر ليس محصورا على ذوي البصر بل كان بورخيس وغيره ممن سجل التاريخ أسمائهم من رجال الأدب المكفوفين الذين أبحروا بلا نهاية في أدق التفاصيل والرؤى. يسبرون أغوار النفس بحس خارق.

يتحدث بورخيس عن مأساته بهدوء عجيب موجه الخطاب إلينا عن طرق قرينه في قصة الآخر:

(أجل فحينما ستبلغ سني ستكون قد فقدت البصر كليا على وجه التقريب. ولن ترى غير اللون الأصفر والظلال والأضواء. لا تقلق فالعمى التدريجي ليس أمرا مأساويا. بل هو أشبه بأمسية صيف بطيئة)(٢) وهذا لم يمنعه من أن يصبح أبرز كاتب قصة قصيرة في العالم. اختار هذا الجنس الأدبي بعدما جرب كتابة الشعر الذي لم يعد يهتم به كثيرا بعد تقدمه في العمى أما الرواية فقد اعترف مرارا بعدم قدرته على مواصلة تسلسلها المتعب.

٢- ولادة جديدة

انفراده بجنس القصة القصيرة جعله يجرب عدة طرائق لكتابتها وسردها تكاد تكون من اختراعه وخاصة به دون سواه. باعتراف النقد العالمي فقد ابتدع جنسا غير خاضع للتجنيس ليست قصته قصة تشيكوف أو موبسان أو إدغار آلان بو أو كافكا إنها قصص شبكية الخيوط بالتداعيات والتعليقات والحواشي والأحلام والمصادر التاريخية والفلسفية والأدبية. شخصياتها مستعادة أو مختلفة من عوالم حقيقية أو تخيلية. بتغريب في اللغة والأحداث واقتصاد تقشفي هي البناء المحسوب ستمتريا وكأننا أمام رقعة شطرنج أو متاهة.

متاهات بورخيس

سعيد بوكرامي

(ستحل ذكرى وفاة الكاتب الأرجنتيني خورخي لويس بورخيس في الرابع عشر من شهر تموز فقد توفي في اليوم نفسه بجنيف من سنة ١٩٨٦ مخلصا تراكما أدبيا رائعا وفاتنا يشغل به إلى اليوم وفي المستقبل كذلك كل مهتم بالأدب العالمي العميق والإنساني. وبهذه المناسبة نعيد قراءة بورخيس لما يحقق لي ذلك من متعة قراءة وبحث وللقارئ من تعرف وتواصل ومعرفة بهذا الكاتب المتاهي بامتياز.)

١- أقتعة بورخيس

ربما كان هوى بورخيس يتمثل في أن يخلط هويته وأشكاله: يتقدم دائما مقنعا كما لو في قدر حياة سابقة سوف يكون قرينه أنه هو نفسه الآن شخصه القصصي الخاص في تناسخ ربما يحيل هذا النوع من الازدواج والقناع على تجربة عماء الذي حصل تدريجيا منذ الولادة ثم بصفة نهائية، والذي - على نحو أو آخر - إن لم يكن يريد فقد تقبله على الأقل... ومهما يكن فقد كان بورخيس على بينة من هذا الرهان: (اتخذت قرارا قلت لنفسي: بما أنني فقدت عالم المرئيات المحبوب فعلي أن أبتدع شيئا آخر: علي أن أبتدع المستقبل وهو ما سوف يعقب العالم الذي فقدته في الواقع)(١).



بالتأكيد يعود ذلك إلى مرجعيته الواسعة. فظلال مقروئه ماثورة في قصصه كما آثار حفريات أركيولوجية. فنصوصه القصصية تؤكد معرفته اللامحدودة بالأدبيات الإنسانية ويكاد قارئها يجزم بمعرفته للعربية والعبرية لكنه سيندهش حين يعترف بورخيس أنه لا يعرف منهما إلا بعض الكلمات المتجانسة مع اللغة الإسبانية. بالإضافة إلى إتقانه للفرنسية والإنجليزية. أليس هذا غريباً؟ فبورخيس لا يدعي ما لا يعرفه بالرغم من الادعاءات الأدبية التي كان ينسجها خياله داخل متنه القصصي. فيحيرك أين هو المصدر الحقيقي من المصدر الوهمي؟ يحيلك في بعض الأحيان على نصوص ومراجع تظن أنها موجودة فعلاً وهي في الحقيقة من نسج خياله الخصب.

فما بين الوهم والحقيقة لديه شعرة رفيعة تشكل خط السرد الغرائبي. ولعل أحسن نموذج عن هذا قصته الجميلة: (كتاب الرمل) إذ أن موضوعها هو كتاب الرمل اللامتناهي والذي لا وجود له أصلاً إلا في مخيلة بورخيس. يتحدث عن هذا اللعب الساخر الوهمي البلاغي اللامتناهي (إن هذه الصفحات هي لعب غير مسؤول يقوم به امرؤ خجول لم يجد الشجاعة الكافية لكتابة حكايات. فتلهى بتزييف أو تحويل قصص الآخرين، ودون عذر جمالي في بعض الأحيان). (٣).

إن مثل هذه التصريحات تعتبر بؤرة السرد عند بورخيس. لأنها تمويه عن عمق الاستراتيجية السردية التي يشتغل داخلها. فالمطلع على مؤلفاته لن يجد طبعاً حكايات ولكنه سيجد نفايات حروب معرفية وحفريات أركيولوجية، أطلال زمن بائد، مقروء هامشياً، حدثاً مهماً وعابراً.

٣- النزول إلى السرايب

تحقق قراءة بورخيس متعة نادرة ودوار دهشة وافتتاناً بشحنات من الأحاسيس تجرف وتشد إلى القرار الحاسم: النزول إلى سرايب السرد البورخيسي متيقناً من الإسهال الأبدي الذي ينتظرك وراء ستارة بورخيس

المعتمدة المحبوبة بواقع من الأحلام وأحلام من الأحلام: (الكتاب ليس مرآة لانعكاس الواقع بل شيء جديد نضيفه إلى هذا العالم) (٤).

المتعة المختلقة لهذا العالم تشبه المتعة الافتراضية بواسطة الوسائط الحديثة تتجدد باستمرار وتحفر قنواتها ومسارها ومواقعها ومتلقيها بكيفية تلقائية تتماهى مع قراء في شتى أنحاء العالم.

يقول أيضاً: (كتابة كتاب، فصل، صفحة، فقرة، ليست لها علاقة بالمثل مع نفوري أو ميولاتي، أو عاداتي، لا تتغذى بكراهية عصري، ولا بتعاطفي الذي يظهر في بوينس آيرس أو الذي قد يظهر في أوكسفورد...) (٥).

يسمى بورخيس إلى كتابة قصة عالمية افتراضية للمستقبل أي إلى ذلك القارئ المتكرر REPTITIVE النموذجي المؤول الجيد. الذي يبحث عن المعنى المحجب المقنع المنفلق لكشف التحولات العميقة لمسارب السرد. لكن ذلك لا يتحقق إلا إذا حل القارئ في نصوص بورخيس واندمج وحيداً بعيداً في أنهار سرده الجارفة والعميقة. فكما يقول نيتشه: (كل ما هو عميق يحب القناع) هذا القناع جزء من الأدب الغرائبي البورخيسي الذي يمتح من الميتافيزيقا القديمة: غنوصية وصوفية وهندية ويونانية ومسيحية... هذه الشبكة المعرفية صبغت قصصه بظلام التجريد والأسطورة والأحلام.

ويتمثل هذا التناص التوليدي في نصوصه وكأنه تعليقات وحواش على كتب ومراجع درسها بورخيس مثل ألف ليلة وليلة في (حكاية الحالمين) والدون كيخوتي في (بيير مينار مؤلف الكيخوتي) ومؤلفات ابن رشد في قصته (بحث ابن رشد) ومن أحداث تاريخية في (مكتبة بابل) أو (الظاهر) أو (كتاب الرمل) أو (حديقة السبل المتشعبة) وغيرها. وهي تعليقات ونزهات وافتراضات حول أحداث تاريخية بصور جديدة مثل قصة (الظاهر) أو (مكتبة بابل) أو (موضوع الخائن البطل). وهو أحياناً يوضح

الدلالات المقصودة لهذه الواقعة أو تلك، وأحياناً أخرى يعمق الرؤية ويخلق فضاء مستعصياً على الفهم. بل يجعل شبكته السردية عرضة لانتزاعات خيالية ولغوية تجعل الشخصيات الواقعية مخلوقات عجائبية وطرائق السرد أشد تعقيداً وانغلاقاً.

٤- سرد الشعور الباطني

في قصة (الخرائب الدائرية) نجد عالماً متخماً بالأحلام والكوابيس إذ تبني منذ وصول الرجل الصموت من الجنوب إلى المعبد المقدس الذي التهمته النيران ذات يوم. القصة تتلاعب بمفهوم الحلم والوعي، فالأول رافد تأمل وحكمة والثاني رافد طقوس وعقائد. تحكي القصة حكاية رجل صموت انقطعت عنه فجأة أحلامه والهامة.

فماش أوقاتاً عسيرة من عمر القحط حاول التخفيف من حدتها بالصلاة والتقرب من الآلهة الكوكبية. ثم أخيراً عادت إليه أحلامه بتجلياتها وأوهامها وعاد أيضاً إلى ملامسة واقع الشخصيات فما حلم حين شكل كائنات ادعى بنوته وتسييره نحو خلق المعجزات تتحقق فعلاً وأصبح منافساً ومصدر إزعاج دائم فقد نقل إليه الرواة أن ابنه الوهمي يحقق المعجزات، فهو يمشي فوق النار دون أن تحرقه وأن النار وحدها تعلم أنه ليس إنساناً وإنما هو شبح من اختلاق الأحلام فقط: (وكانت نهاية تأملاته مفاجئة وإن كانت بضع علامات قد بشرت بها. ففي البدء ظهرت على البعد سحابة (بعد جفاف طويل) فوق هضبة خفيفة مثل طائر. ثم اكتسبت السماء جنوباً اللون الوردي لون لثة الفهود ثم كتل الدخان الهائلة التي أصدرت معدن الليالي. وبعد ذلك كله فرار الحيوانات المدعورة. يعني ذلك أن ما حصل منذ قرون كثيرة قد تكرر: فقد دمرت نار خرائب معبد إلى النار. هكذا رأى الساحر، ذات فجر لا طيور فيه، نارا متدفقة تتصهر على الأسوار، ففكر لحظة أن يلوذ بالمياه. غير أنه سرعان ما أدرك أن الموت إنما جاء ليتوج شيخوخته ويقيله من أعماله، وسار فوق مزق النار،

بيد أن هذه لم تهش لحمه، بل ربت عليه وغمرته دون سخونة ودون إحراق بارتياح وذل، رعب، أدرك أنه هو أيضا مجرد مظهر كان شخص آخر بصدد رؤيته في المنام(٦).

بهذه الصيغة التي يتلاعب فيها بورخيس بطقوس بدائية للتعلق على أن الحياة والموت مجرد عبور إلى واقع آخر أو أن عبور الإنسان من الموت إلى الحياة شيء واقعي وحقيقي في التصورات الإنسانية إما بالتناسخ أو في شكل أحلام يحلمها آخرون.

بهذه الصيغة يكون بورخيس قد خلق عالما قصصيا مبنيا بمكونات فانتازية فهو يستغل الأحلام لجعلها قاعدة سردية لقصصه. فمثلا في قصة (الأخر) يوظف بورخيس فكرة فلسفية أثيرة عند أدباء أمريكا اللاتينية وهي فكرة العود الأبدي.

يضع بورخيس نفسه (يشغل) بورخيس كثيرا بل بنهم على سيرته الذاتية) وهو في سن الكهولة أمام تجربة فريدة وهي عودته إلى شبابه فبورخيس الكهل يلتقي ويحاور بورخيس الشاب.

يحاول المبدع بصفة عامة (الاهتمام بالشعور الباطني اللاواعي في الإنسان. عن طريق استبطان أحلامه بالتأمل ورسم التعقيدات النفسية، وما تولده من كوابيس، وعقد نفسية وهلوسات، وغيرها من الأعراض المتصلة بالكائن، عن طريق مخيلة طافحة بالصور، التي ليست سوى فضاء يفتح باستمرار(٧).

ولتبدأ الآن من بداية قصته (الأخر): (وقعت الواقعة في شباط ١٩٦٩ شمال بوسطن بكامبردج، إنني لم أروها حينها لأن نيتي كانت نسيانها حتى لا أفقد صوابي واليوم في ١٩٧٢ أعتقد أنني إذا رويتها فسيأخذها الناس مأخذ الحكاية، وربما صارت كذلك بالنسبة لي مع مرور الزمن. أعلم أنها كانت فظيعة لحظة وقوعها. كما كانت أفظع طيلة الليالي المؤرقة التي تلتها. بيد أن ذلك لا يعني أن سردها يمكن أن يثير عواطف أحد دوني ص ٢٢)

هذه بداية توضح بجلاء تركيبة القصة التي ستأخذ شكل متوالية غرائبية تخرق المؤلف وتفتته ليس فقط على مستوى الحدث. فعندما يصرح الراوي المصاحب أن القصة وقعت فعلا في شباط ١٩٦٩ بكامبردج فهو هنا يعين الزمان والمكان مع التصريح بأنه حاول نسيانها والتكتم عليها. ويصدر في نفس الوقت حكمه عليها بأنها لا تصدق بدليل أنها كادت تفقده صوابه لهذا فهو يعتمد على القارئ لخلق تعاقد موثوقي يعين صدق الحكاية باستمرار لا متناه.

هذا الجسر الضمني مقصود من طرف الراوي وهو جوهر الحكاية بصفة عامة.

تستند القصة على ضمير المتكلم وفضاء غرائبي وبهذا يعد بورخيس تركيبة خادعة وماكرة لقارئه المطالب بالاندماج الكلي والتصديق على الأقل تصديق صوته المتماهي مع الصوت السردية وهذه الطريقة السردية حققت نجاحات باهرة مع إدغار ألن بو في قصته (القط الأسود) و(القلب الواشي) ورفيقه في الإغراب كافكا ومويسان وقبلهم جميعا مع لوسيبوس بأبيليوس (ولد حوالي ١٤١٤ ب.ع) في قصته الشهيرة (الحمار الوحشي).

لكن الفرق بين هؤلاء وبورخيس أنه في هذه القصة لا يمكن الفصل بين المؤلف والراوي والشخصية. وهذه استراتيجية سردية لا يتقنها غير القليلين من القصاصين. لاحظ هذا المقطع: (دنوت منه وسألته: "سيدي هل أنت أوركواي أم أرجنتيني" "أرجنتيني، بيد أنني أعيش بجنييف منذ ١٩١٤" كذلك كانت إجابته وحل صمت طويل ثم واصلت: "في رقم ١٧ شارع مالاكتو إزاء الكنيسة الروسية" أجابني منعا. قلت بحسب: "في هذه الحال أنت تدعى خورخي لويس بورخيس. أنا أيضا خورخي لويس بورخيس، نحن في ١٩٦٩ وفي مدينة كامبردج(٨).

ينظر بورخيس باستمرار إلى نفسه من خلال الذاكرة وكأن صورة بورخيس في شبابه الضائع لا تنفك تلازمه. هذه العلاقة المثيرة بذاته يعبر عنها بورخيس

قائلا: (سيكون من المبالغ فيه الادعاء بأن علاقاتنا عدائية، فأنا أحياء، وأترك نفسي تحيا كي يستطيع بورخيس حبك أدبه، وهذا الأدب يبررني. إنه لا يضيرني شيء، أعترف بأنه تمكن من كتابة صفحات قليلة قيّمة، بيد أن هذه الصفحات لا تستطيع إنقاذني، ربما لأن الجميل لم يعد ملكا لأحد، بما في ذلك الآخر، وإنما هو ملك للغة والتراث. عدا ذلك، فإن قدرتي الضياع، بصورة نهائية، ولن يبقى في الآخر غير لحظة ما مني. رويدا رويدا أتنازل له عن كل شيء، وإن كانت عاداته الفتانة في التزيير والتضخيم تكلفني المشقة. لقد فهم سبينوزا بأن الأشياء تريد البقاء في كينونتها، فالحجرة تريد أن تظل حجرة إلى الأبد والنمر يريد أن يبقى نمرا، أما أنا فعلي أن أبقى في بورخيس(٩).

إن جوهر العلاقة بين بورخيس وأناه يؤشر على أن بورخيس يحاول التعبير عن العزلة والرعب واللاجدوى المشكل منها العالم الغريب والزمن الداخلي للإنسان.

٥- سيرة الاحتمالات الضائعة

ولا يجد بورخيس سلاحا يقاوم به هذه القرابة وهذه الحجب السميكة عن الإدراك غير السخرية التي يتلاعب بها إلى أقصى إمكاناتها فهو يسيج فضاء حكاياته بالتأكيد لأجل التهكم من صرامة الواقع و الزمن وصيرورته الكرونولوجية القاسية التي تتقدم نحو التغير والكهولة والموت. كل كائن كيفما كان يكون في يوم من الأيام شابا حيويا مضغما بالطاقة والحياة والآمال ثم يتحول تدريجيا (بورخيس تحول تدريجيا من الإبصار إلى العمى) إلى كهل يقيد الاسترخاء والإغفاء والسكون وفقدان الذاكرة وشبح الموت.

وبورخيس بذلك يعبر عن نفسه ويستحلب إحساس القارئ بقوة ضاغطة من التوتر والانفعال.

إذا فقدت الذاكرة عنفوانها وبريقها تفضل الأحلام (تجربة الروائي العظيم نجيب محفوظ، خير دليل على ذلك) قلت الحلم وسيلة لاخترق الزمن ونمطيته فهو بطبيعته كنص رمزي لا يعترف

بالضوابط الزمنية بل يتجدها على مستوى البناء السردي والموتيفات والدلالات التي تبقى مستعصية على التأويل خصوصا إذا حولت إلى نص إبداعي.

لاحظ معي هذا المقطع من القصة نفسها: (النهر الذي جلس بجانبه جزء من هذا الزمن المحجب) والنهر كما نعرف رمز منفلت ومقنع ومكثف في نصوص عديدة وغالبا ما يرمز إلى الزمن وصيرورته المتقدمة إلى الأمام وتجدد الوقائع اللامتناهية.

بورخيس من القصاصين القلائل الذين يستغلون أحلامهم بوعي ودراية. ففي قصصه غالبا ما يذكرني بالسينمائي السوريلي الإسباني لويس بونويل الذي كان يحول أحلامه إلى السينما ولا يفوتني أن أشير إلى أن بورخيس كانت بدايته قصائد سوريلية أيضا لكنه تحول عنها إلى الفنائية.

لاحظ معي هذا المقطع: (إذا كانت هذه الصبيحة وهذا اللقاء حلمين. فكل منا لا بد أن يعتقد أن الحالم هو. ربما توقفنا عن الحلم. وربما لم نفعل وبين هذا وذاك نحن مرغمان على قبول الحلم. مثلما قبلنا الكون. وقبلنا أن نكون مولودين. وقبلنا أن نرى بالأعين ونتنفس. قال بقلق: "وإذا تواصل الحلم؟ ولتهدئته، وتهدئة نفسي. ادعيت سكونا كنت خاوي الوفاض منه، في الواقع قلت له: "ها إن حلمي قد دام سبعين سنة. وعندما نتذكر في نهاية المطاف، فإنه لا يكون بمستطاعنا إلا أن نلتقي ذواتنا. وذلك ما يحدث الآن. عدا أننا اثنان. أليس تريد أن تعرف شيئا عن ماضي الذي هو المستقبل الذي ينتظرك؟

رأسه بالإيجاب دون أن ينبس ببنت شفة (١٠).

فهل إذن هذه القصة تؤرخ لأحلام اليقظة التي انتابت بورخيس وهو يستعيد فكرة أثيرة في الأدبيات حين تلتقي العرافة أو الكاهنة برهط ما وتخبره بما ينتظره من أهوال يشيب لها الأطفال. مجاز إنساني عن عجز الإنسان عن الاستبصار بما يأتي من مستقبله. لكن يبقى الحلم وسيلة تعويض إذ يستبطن الماضي في كل تجلياته لكن التصورات الأدبية والدينية تفتح له نافذة رحبة على الحاضر والمستقبل ليتحول بالتدرج إلى يتوبيا حقيقية تتوخى التعويض والإشباع والطموح إلى تجاوز أوضاع عجز وإعاقة وحرمان.

وأعتقد أن الأدب يسعى بأحلامه إلى تشييد يتوبيا الخاصة عن العالم ولأجل العالم.

يقول باشلار حول وظيفة الأحلام في الأدب: (التحدث، الكتابة، القول، الحكيم! اختلاق الماضي! تذكر الريشة في اليد وبقلق معلن عنه، في هذه اللحظة من البديهي أن نكتب ونؤلف ونزخرف أحسن، لكي نكون متأكدين جيدا من تجاوز سيرة واقع جار إلى سيرة الاحتمالات الضائعة، ونقصد بذلك الأحلام نفسها، تلك الأحلام الحقيقية، الأحلام الواقعية المعيشة بليوننة وبطء. الخصيصة الجمالية للأدب تكمن هنا. للأدب وظيفة النياحة لأنه يمنح الفرص الضائعة حياة جديدة) (١١).

وهذا ما يحاول فعلا أن يقوم به بورخيس فهو يشيد من فرصه الضائعة عوالم حكاية مذهلة يجرب فيها كل

ترسانته المعرفية بدقة وصنعة لكنه في المقابل لا يمنح القارئ طمأنينة مصطنعة بل يحرك دواخله بارتجاج كلما استطاع ذلك مسيجا قراءه بمتاهات لا متناهية يشرد فيها مرغما على توقيع صفقة تنازل للمدهش والعجيب واللامتوقع.

بورخيس في قصصه (يتوخى تضيق الخيال داخل الوعي وتكسير دفة الوهم بين الوعي واللاوعي، حيث ترفل حقائق لا يستطيع الكائن مجابهتها. كما هو ذاكرة لعكس جراحات الباطن ورش القارئ بدمائها، آلام ترقد في نواة العقل الذي يتردد أمام أحداث تكون موسومة بفوق طبيعي.. وأيضاً حس تراجيدي، ما انفك يحقن القارئ بمشاهد تفترف من الحزن الموغل مداه القاسي، من الفكاهة السوداء مما يعطي الانطباع بالحيرة والتردد أمام رعب المعنى الذي هو تجل من تجليات رعب الواقع) (١٢)

استطاع بورخيس أن يؤسس أسلوبه الخاص وطريقته السردية التي لا ينبغي فصلها عن الفضاء الثقافي لأمريكا اللاتينية والمشهد الإبداعي الذي يمثله بامتياز تيار الواقعية السحرية لدى كارينتييه وأستورياس وبيلويانيت وخوسيه ليثاما وخوليو كورتزار وماركيز وغيرهم رواد هذا التيار. تشرب رصيد التراث الهنود إسباني والعالمي أيضا فصاغ أدبا معاصرا ألهم أجيال الكتاب في العالم بأسره. وهذا فوكو المفكر الفرنسي يصرح أن كتابه (الكلمات والأشياء) استلهمه من أعمال بورخيس وكذلك روجي كايوه يعترف أن أدب أمريكا اللاتينية هو أدب الغد العظيم وأن ساعته قد حانت الآن.

❖ قاص وناقد من المغرب

المراجع:

- ١- عبد الكبير الخطيبي: بورخيس. والشرق العربي مجلة آفاق: اتحاد كتاب المغرب ع ٢/ ١٩٩٢ ص ٩١
- ٢- خ لويس بورخيس: المرايا والمتاهات، ترجمة إبراهيم الخطيب، دار توبقال ١٩٨٧ ص ٤٠
- ٣- المصدر نفسه ص ٨
- ٤- Borges: jeux de styles, par hector bianciotti. Le monde des livres vendred. 26juillet 1996
- ٥- IBID
- ٦- المرايا والمتاهات ص ٢٢
- ٧- شعيب حليمي: شعرية الرواية القنطسيتكية مجلة الكرمل ع ٤١/ ٤١ ص ١٩٩١
- ٨- المرايا والمتاهات ص ٢٢
- ٩- المرايا والمتاهات ص ٨٧
- ١٠- المرايا والمتاهات ص ٢٥
- ١١- نقلا عن مقالة ليرمينيك فرديير
- ١٢- المصدر السابق من دراسة الناقد والنوائي المغربي شعيب حليمي

من لغة فنية إلى أخرى، كما في ترجمة الأعمال الأدبية من لغة إلى أخرى، وإذا ما كان الانفلاق عائقاً يسعى المترجم الأدبي بكل جهوده لتخطيه كي يوصل ترجمته إلى قارئ النص في اللغة الجديدة، فإنه فيما يتصل بترجمة نوع فني إلى آخر، قد يكون موقعاً ملائماً لإبداع خصيب كثيراً ما يستثمره المبدعون الكبار في خلق جديد يتجاوز سابقه ويتفوق عليه.

"غير قابل للترجمة" هذا ما يعلنه "سوريو" ما دمنا لا نزال قريبين من الإطار الذي وضعه لهذه المشكلة بوصفه حقيقة يتعين إقرارها ببساطة (٢). ويبدو أن "سوريو" لم يكن يتوقع آنذاك أن أعمالاً روائية كانت تتصف بخصوصية أسلوبية وبنائية بدت معها غير قابلة للترجمة وفقاً للغة سوف تترجم لاحقاً، من طراز عمل "جيمس جويس": "يقظة فينيغان" (١٩٣٩)، هذا العمل الشهير بموضوعاته الفلسفية والتاريخية واللاهوتية المعقدة، وبينائه اللغوي المسرف: في تداخل لغة الشعر ولغة النثر، واعتماده قدراً كبيراً من التهجين اللغوي على نحو جمع معه في لغته الإنكليزية تسماً وستين لغة ولهجة منها العربية... إلخ، الذي حققته سينمائياً المخرجة الأمريكية أوروبية الأصل: "ماري آلين بيوت" عام ١٩٦٥. كما أن البنية المعقدة جداً لعمل "مارسيل بروست": "بحثاً عن الزمن المفقود"، لم تمنع المخرج تشيلي الأصل "راوول رويز" من إخراج الجزء الأخير منه: "الزمن المستعاد" عام ٢٠٠٠، وهو ما كان يبدو لـ "كلود مورياك" فيما مضى أشبه بحلم (٣).

أن يقال: إن هذا المشهد الروائي أو سواء غير قابل للنقل سينمائياً، فهذا ما يرفضه أيضاً مخرج الـ "أربعمئة ضربة" الفرنسي الشهير "فرانسوا تروفو"،

"الاقتباس" .. بدل الرواية والسينما

د. جهاد عطا نعيسة - سورية

الاقتباس بعامية اصطلاحاً، هو بناء عمل فني استناداً إلى عمل آخر من أي جنس كان. أما الاقتباس السينمائي وفيما يتصل بالعلاقة بين الرواية والسينما، فهو بناء عمل سينمائي استناداً إلى عمل روائي، بغض النظر عن درجة هذا الاستناد ووجوه خياراته وتجلياته. وهو من جهة أخرى الوجه الأبرز لهذه العلاقة، والحقل الأكثر خصوبة للقراءة المقارنة بين الفن الروائي والفن السينمائي.

بودلير فأعاد التفكير فيها من منظور موسيقي. لكن حين استلهم الشاعر اللاتيني "لوكريسي" (٩٨-٥٥) ق.م بعض أشعاره من التماثيل، أو اقتبس "دافيد" (١٧٤٨-١٨٢٥) معظم لوحاته من نقوش جدارية، أو اقتبس "أوجين دولاكروا" (١٧٩٨-١٨٦٣) بعض لوحاته من القصائد... إلخ، ففي مثل هذه الحالات اقتضى الأمر ما هو أقرب إلى فعل ترجمة أقل يسراً، وأكثر تطلباً وجهداً بكثير (١).

على الرغم من بساطة التصور النظري المطروح أعلاه لهذه المقارنة، فإن ارتباكاً جديراً بالمعاصرة سرعان ما يؤكد نفسه كلما وجدنا أنفسنا أمام النمط الثاني من الاقتباس وهو: إغلاق أفق الترجمة في بعض الحالات، في ترجمة الأنواع الفنية

الاقتباس، إذن، صيغة إجرائية موازية للمحاكاة بين أدب وآخر. وهي كما يلاحظ الجمالي الفرنسي "إتيان سوريو" أحد أبرز دارسي العلاقة بين الفنون، متيسرة بين أنواع منها أكثر من سواها، وهذا ما يُذكر بالمحاكاة بين نصوص أدبية تنتمي إلى أسرة لغوية واحدة، فالموسيقي مثلاً أقدر على محاكاة الشعر من سواء من الأجناس الأدبية، أو الأنواع الفنية بعامية، وقد يكون في بعض التفخيم في تلاوته محاكاة موسيقية معقولة، كما فعل المؤلف الموسيقي الفرنسي "لويس نيدر ماير" (١٨٠٨-١٨٦١)، حين لحن قصيدة "البحيرة لـ"لامارتين"، وكما فعل المؤلف الموسيقي الفرنسي أيضاً "دوبارك" (هنري هوجيه) (١٨٤٨-١٩٣٣)، حين لحن قصائد

فينبّه فيما يتصل بمثل هذه المشاهد الروائية إلى أنه علينا خلق مشاهد معادلة لها، عوضاً من إلغائها كما كان يتم من قبل(٤).

ما يبدو انغلاقاً هنا قد يغدو مفجراً إبداعياً في غير قليل من الحالات. لنذكر على الأقل، ونحن في معرض مقارنة تتصل بالفن السينمائي، ما أتاحة الصوت المفقود في السينما الصامتة مثلاً من ولادة قيم جمالية وتعبيرية خاصة بهذه السينما، وكذلك تلك الحساسيات والرهافات الجمالية اللافتة في مدرجات اللون السوداء والبيضاء حين كان يعزّ استخدام اللون تجارياً قبل السنوات الأخيرة من الثلاثينيات. ثم لنذكر بعدها دون أن يغيّر من الأمر شيئاً انتقالنا من حقل إبداعي إلى آخر جملة الجماليات التي حققتها قصيدة البحور الخليلية في قيودها العروضية، كذلك جملة الجماليات التي لا تزال تحقّقها قصيدة التفعيلة في مسارها الخاضع لنطاق آخر من القيود العروضية.

الشرط الأصعب بوصفه مفجراً وكاشفاً جمالياً في بعض الأحيان، هذا ما يجدر بنا الالتفات إليه دائماً حين نقارب مسائل الاقتباس من جنس فني إلى آخر وإشكالاتها المحتملة.

من جهة أخرى، لا يزال الاقتباس موضوعاً خلافياً بين كثير من النقاد والكتاب، بسبب النتائج السلبية التي يعود بها على العمل الروائي أولاً؛ إذ يرى فيه مناهضوه إغلاقاً لمخيلة القارئ؛ وذلك بفرض نمط واحد من القراءة للنص الأدبي المفتوح أساساً على تفسيرات لا نهائية، تبعاً للانهاية عدد القراء الذين يمكن أن يقرأوه؛ ومن ثم لا نهائية أنماط ذائقاتهم ومشاربهم تبعاً لتباين بناهم الاجتماعية والثقافية والنفسية وسواها. إنه موقف يذكر بموقف الكتاب الذين كانوا يرفضون دائماً أن ترافق الرسوم التوضيحية نصوصهم.. "فلوبير"، و"مالارميه" و"هنري جيمس" مثلاً (٥).

"المرأة المرسومة تشبه امرأة واحدة، هذا كل شيء، لقد أنجزت صورتها

وتمّت، وكل كلام حولها لغو، على حين أن المرأة الموصوفة كتابةً تتيح لنا أن نحلم بألف امرأة. وإذن، لما كان ذلك قضية جمالية، فإنني أرفض رفضاً قاطعاً أي نوع من التمثيل بالرسوم".

هذا ما أكدّه فلوبير غير مرة (٦). وهو المنظور نفسه الذي يجعل "هنري جيمس" يصرح مراراً، أن قصة بالرسوم التوضيحية تشكل تحدياً للمخيلة (٧).

أما فيما يتصل بقضيتنا (الاقتباس) فقد رفض الروائي الكولومبي الشهير: "غبريل غارسيا ماركيز" طويلاً نقل روايته "مئة عام من العزلة" إلى السينما، على الرغم من كونه أحد أبرز الروائيين المشتغلين في الحقل السينمائي؛ ذلك أنه كان يرى في هذا النقل مصادرة لحق القارئ السامي على حد تعبيره في تخيل وجه الخالة "أورسولا"، أو وجه الكولونيل "بوينديا" أو سواهما من شخصيات روايته على النحو الذي يشتهي، وهو ما سيلفيه النقل السينمائي لهذه الشخصيات، وذلك إذ يقدم صورة واحدة محددة لكل منها (٨).

الكلمة المكتوبة، وفقاً لمعارضني الاقتباس، تمنح قارئها هدأاً من المعاني، بوصفها إشارات نصية غير مصوّرة. أما الصورة السينمائية وعبر بنيتها الواقعية الناجزة على المستوى السمعي البصري، فهي تحدّ كثيراً من فعالية المخيلة، وترهنها بمخيلة المخرج منفرداً، أو مجتمعاً مع طاقمه الفني، وتفسيراته وحلوله البصرية والصوتية الخاصة للمادة الكلامية المكتوبة في النص الروائي.

لكن القضية تأخذ أبعاداً مغايرة تماماً لدى أنصار الاقتباس؛ مستدين في ذلك إلى المعطيات التالية:

١- الاقتباس بحد ذاته لازمة من لوازم تاريخ الفن؛ ألا تدين لوحات عصر النهضة مثلاً، لفن النحت الفوطي؟ وماذا نقول عن الصور الصغيرة (المنياتور) البيزنطية التي تمّ تكبيرها في الحجر إلى أحجام المساحات المثلثة التي في واجهة الكاتدرائيات؟ وهل نأخذ على "مدام لافاييت" ما تدين به في نصوصها السردية لمسرح "راسين"؟

ثم.. ألم تبرز الموضوعات المسيحية الكبرى في مسرح العصور الوسطى؟.. إلخ... إلخ. هذا بعض من دفاع الناقد الفرنسي الشهير "أندريه بازان" عن الاقتباس منذ قرابة خمسين عاماً (٩).

إن ما غدا انتحالاً في العرف النقدي منذ القرن الثامن عشر في أوروبا كان مسألة لا تخضع لأي تقويم قيمى سلبى قبلها. ثم ما هي من جديد نظريات "حوارية الخطاب الروائي"، و"التناص"، و"المعارضة" لدى "ميخائيل باختين"، و"جوليا كريستيفا"، و"رولان بارت"، و"جون فراو"... وبعض المنظرين الآخرين "ما بعد الحداثيين"، تمنح هذه القضية قيمة جمالية محورية في صلب العملية الإبداعية.

٢- الاقتباس مناسبة للقاء فكرين إبداعيين وحوارهما، وما ينتج عنه من إخصاب الرؤية الإبداعية، وتعدد وجوه عطاءاتها. إنه شكل مهم متمين في الحقل الجمالي من أشكال تعدد أنماط الرؤية وتفاعله عبر حوار الأجناس والمواهب الفنية بعضها مع بعضها الآخر.

٣- في شرط تدني عدد قراء الرواية، بغض النظر عن أسباب ذلك، تتيح أقلية الأعمال الروائية، اطلاع أعداد بشرية كثيرة على موضوعات النصوص الروائية، وهو ما يبدو مكسباً حقيقياً للنص الروائي ومبدعيه من جهة؛ كما أن التأثير الإيجابي لبعض الاقتباسات السينمائية يرفع عدد طبعات هذه النصوص أضعافاً، إن رواية "قصة حب" للكاتب الأمريكي "أريك سيفال" مثلاً، التي عرفت أرقاماً قياسية في عدد مبيعاتها وطبعاتها وتداولها في السبعينيات بعد تحقيقها سينمائياً، لم تكن تحظى بجزء يسير من موقعها هذا قبل أن تحقّق سينمائياً؛ إذ سبق أن وُصِفَت في أمريكا نفسها بأنها مجرد قصة صحفية (١٠).

ربما من المتيسر ملاحظة دور الاقتباس السينمائي في ترويج أعمال روائية قليلة الرواج أساساً، لكن ما يجب ألا ننقل عنه هو أيضاً اتساع قاعدة رواج الأعمال الرائجة أساساً بفعل الاقتباس، وشيوع تداولها في مراحل متفكّة مع



عرض ومشاهدة اقتباساتها السينمائية. ألا نلاحظ ببساطة، كما نلاحظ دور النشر والتوزيع نفسها الدور الكبير الذي لعبته وتلعبه الاقتباسات السينمائية لأعمال محمد عبد الحليم عبد الله ويحيى حقي وتوفيق الحكيم ويوسف السباعي ويوسف إدريس ونجيب محفوظ وصالح مرسى وحنا مينة في اتساع قاعدة قراءتها والإقبال على طلبها؟

٤- ليس من خطر على الأعمال الروائية نفسها حين تتعرض لبعض التحوير، أو الحذف، أو التعديل. فما يجب أن يكون واضحاً دائماً على هذا الصعيد، هو أن الأفلمة بحد ذاتها، حتى في أكثر حالاتها التزاماً أميناً بالنص الروائي تؤدي إلى خلق عمل جديد تماماً (١١)؛ لتغير اللغة الإشارية أولاً (الكلمة المكتوبة إزاء الصورة المتحركة الصامتة، أو الصائتة)، وللإلزامية الحذف والتعديل ثانياً، تبعاً للزمن الاصطلاحي الوسطي لطول الفيلم السينمائي. إن نصاً روائياً يقع في خمسمئة صفحة، وعلى افتراض زمن قراءة وسطي يبلغ دقيقة واحدة للصفحة، تتطلب قراءته ثماني ساعات. ومن البديهي للاقتباس السينمائي الذي ليس لديه سوى ربع هذه المدة وسطياً، أن يحذف ويعدل بهذا القدر أو ذاك، وبهذه الصيغة أو تلك.

جدوى الاقتباس وإيجابياته حتى مع تحويراته للنص الأصلي، يوجزه "نجيب محفوظ" الذي عمل طويلاً في كتابة القصة والسيناريو السينمائيين ببساطته العامة المحببة؛ إذ يلتفت النظر في حوار معه عام ١٩٨٨ إلى قنني عدد القراء في مجتمعنا العربي بقوله: "اللي يعرفني من كدة، أحسن من اللي ما يعرفنيش خالص" (١٢)، وهو ما يشير إليه قبله بأربعة عقود "أندريه بازان" مشدداً على المكاسب التي تحقّقها الأعمال الأدبية المقتبسة سينمائياً، في الحالات كافة:

"من العبث أن نشور ونغضب لما يحدث للروائع الأدبية من خفض لقدرها عندما تنتقل إلى الشاشة، على الأقل باسم الأدب، لأنه مهما تكن الاقتباسات تقريبية، فإنها لا تسيء إلى الأصل إزاء

الأقلية التي تعرفه وتقدره، أما الجهلاء فأحد أمرين: إما أنهم سيكتفون بالفيلم، وهو في رأيهم لا يختلف عن غيره بكل تأكيد، وإما أنهم ستساورهم الرغبة في معرفة الأصل، وهذا كسب للأدب. وتدعم هذا اللون من التفكير جميع إحصائيات الطبع التي تسجل ارتفاعاً بالغاً سريعاً في بيع الأعمال الأدبية بعد اقتباسها في السينما" (١٣).

لكن وجهة نظر الشاعر والسينمائي الفرنسي الشهير "جان كوكتو" تمضي باتجاه مغاير نسبياً؛ إذ يعاين قضية القتل والنجاح في الاقتباس، فيدفع مسؤوليتها نحو كاتب النص، وذلك بعبارة الوجيزة التالية: "قبل أن يصبح فن الفيلم جديراً بالكاتب، يجب أن يصبح الكاتب جديراً بفن الفيلم" (١٤).

ليس العمل الذي يكتبه شخص ثم يتحول على يد شخص آخر إلى الشاشة في منظور "كوكتو" سوى ترجمة له ترتفع قيمتها بقيمة الأصل الذي ترجمته.

أشكال الاقتباس:

للاقتباس الذي كان ولا يزال عاملاً ودافعاً رئيسياً في تطور المسيرة السينمائية منذ انطلاقها الحقيقية بوصفها فناً وصناعة، في العقدين الأولين من القرن المنصرم، صيغتان رئيسيتان يمكن أن ينضوي تحتها كل التجارب التي مورست إبداعاً وتنظيراً على هذا الصعيد. لكن "بازان" الذي لا تزال مؤلفاته السينمائية حية وملهمة على الرغم من انقضاء ستة وأربعين عاماً على وفاته (١٩٥٨)، يقدم اجتهاداً ثالثاً في صيغ الاقتباس، وهو اجتهاد يحتمل قدراً من الحوار والمساءلة في درجة وجاهته ومسوغاته، فكيف تتحدد صيغتا الاقتباس المتفق عليهما؟ وما هو اجتهاد "بازان"؟ وما هو الحوار الذي يمضي بنا إليه؟

الصيغة الأولى: الاقتباس الأمين، أو الحرفي:

قد تكون هذه الصيغة هي الأكثر أمانة من وجهة النظر الشكلية في الاقتباس؛ إذ إن الفيلم لا يعدو في هذه الحالة كونه ترجمة مباشرة للنص الروائي من لغته الإشارية المكتوبة، إلى لغة إشارية أخرى

هي اللغة السمعية البصرية، إن الأمانة هنا، منظورٌ إليها بمعيار الوصول الدقيق إلى المعادل السمعي البصري للنص المكتوب: الفضاء الروائي وتعالقات عنصره الرئيسي (المكان) بالزمان والشخصيات والأحداث، الخصائص الفيزيائية والسيكولوجية للشخصيات، أنماط الحوار وخصائصها، اتجاه الخط السردى واتجاهات حركته الأساسية، البنية الفكرية للنص... إلخ.

غير أن هذه الأمانة التي يستوجبها شكل الاقتباس هذا، هي في جوهرها أمانة نسبية، أو شكلية كما أشرنا؛ ذلك أنها أمانة حرفية مقوّضة سلفاً عبر معطيين رئيسيين، أولهما: أن زمن السرد الفيلمي هو في الغالب الأعم أطول من زمن السرد الروائي، والعكس فيما يتصل بزمن الوصف، وعليه فإن أقصى أشكال الاقتباس ادعاءً للأمانة لا بد أن يقوم بهذا القدر أو ذاك من الحذف والتعديل، لتحقيق الإمكانية الوسطية المتاحة لزمن السرد، أو الوصف الفيلمي. وثانيهما: أن تلقي الإشارة السمعية البصرية التي يُقدّم فيها الفيلم المادة الأدبية، تختلف حكماً عن نمط التلقي الخاص للإشارة المكتوبة في هذه المادة. على الأقل من جهة الأفق المفتوح للتصور والافتراض لدى المتلقي في المادة المكتوبة، وإغلاق كثير من آفاق هذه الفعلية الذهنية أو انزياحها إلى جهات مغايرة لديه في العمل السينمائي؛ فالكلمة المكتوبة هي إشارة ذات طابع رمزي كاسح ينشط الذهن في ترجمتها ويتباين، إنها دالّ يحتمل مدلولات كثيرة، أما الصورة السينمائية بمفرداتها السمعية البصرية الناجزة فهي دالّ ومدلول في آن معاً.

قد يكون الاقتباس السينمائي لبعض الكلاسيكيات الروائية، التي اصطلح عليها بـ "الروائع" نموذجاً هاماً ليس على هذه الصيغة من الاقتباس الأمين وفقاً لتعبير متاصريه فحسب، بل وعلى النجاح الذي يمكن أن يحققه "اقتباس" أمين لنصوص تتمتع بقيمة أدبية عالية، كـ "اقتباس" المخرج الأمريكي "فيكتور فيلمنغ" لرائعة مواطنته "مارغريت ميتشل" ذائعة الصيت: "ذهب مع الريح"

(١٩٣٩) أو اقتباس المخرج الروسي "سيرجي بوتدارتشوك" لرائعة مواطنه أيضاً "ليون تولستوي": "الحرب والسلام" (١٩٦٥). وقل الأمر نفسه عن اقتباسات المخرج البريطاني الشهير "دافيد لين" لروائع من طراز: "الآمال الكبيرة" (١٩٤٦)، "أوليفر تويست" (١٩٤٨) للكاتب البريطاني أيضاً "تشارلز ديكنز"، و"الدكتور زيفاكوف" (١٩٦٥) للكاتب الروسي "بوريس باسترنك"...

إلخ. إن ما فعله هؤلاء في اقتباساتهم هذه كان بمثابة ترجمة أمينة للنص الأدبي خضعت لجملة من التغيرات الملزمة ليس إلا. ولهذا النمط من الاقتباس مؤيدوه، كما هو شأن "البرت فولتون" مثلاً صاحب كتاب "الصور المتحركة" (١٩٦٠)؛ إذ يشيد بصنيع "لين" ويخصّ اقتباسه لـ "الآمال الكبيرة" بصفحات عديدة من كتابه المذكور، يفصل فيها جوانب موهبته وتجلياتها (١٥).

أما "بازان" فيرى أن "أمثال هذه الأفلام" تساوي الكتاب الذي استخدم لها نموذجاً وأصلاً (١٦). وفي هذه المساواة التي يشدد عليها في ملاحظته قدر من التعريض الضمني بدرجة الإبداع فيها، وهو ما سيبدو لنا أكثر وضوحاً حين نقف على مناصرته لنمطين آخرين من الاقتباس يفصل القول فيهما عرضاً ومديحاً..

يمثل الناقد والأكاديمي السينمائي "بول وارن"، الوجه المعارض الأكثر سفوراً لهذه الصيغة الاقتباسية، فهو لا يرى فيها سوى نتاج أدنى مستوى من النص الأصلي بكثير، نتاج يقصد النموذج الذي اقتبس منه، وشاهده على ذلك اقتباسات "دافيد لين" لبعض أعمال "ديكنز" و"باسترنك"؛ الاقتباسات نفسها التي تقدّمت إشادة "فولتون" بصنيع "لين" فيها. لقد قتل "دافيد لين" في منظور "وارن" بسعيه إلى الأمانة الحرفية والتفصيلية لنصوص "ديكنز" و"باسترنك" كلّ السحر الذي صاحب قراءة هذه الأعمال (١٧).

الصيغة الثانية: الاقتباس الحر
في هذا النمط من الاقتباس، لم يعد

النص الأصلي سوى منبع للاستلهام، وجوهر الأمانة هنا، لا يكاد يتعدى التعاطف والتشابه في المزاج الذي يجعل رجل السينما يقع على هذا النص الروائي دون سواء، لهذا الروائي دون ذاك. الفيلم هنا لم يعد ترجمة مباشرة للنص المكتوب بلغة إشارية أخرى تطمح إلى أن تغدو لمن يتلقون هذه اللغة بديلاً للنص الذي يبغون لسبب أو لآخر. مشاهدته وسماعه لا قراءته، بل هو عمل فني مستقل، عمل مواز إن صحّ التعبير، وبلغة "بازان" القيمية: هو عمل تستطيع البصرية السينمائية أن تجعله يتفوق على النموذج الروائي المقتبس، كما هو شأن فيلم "جان رنوار" (١٨٩٤-١٩٧٩): "النهر" (١٩٥٠) (١٨)، الذي اقتبسه عن رواية بالعنوان نفسه لكاتبة إنكليزية مغمورة عاشت طفولتها ومراحل هامة من حياتها في الهند هي: "رومير جودن".

في "النهر" أعاد "رنوار" صياغة الرواية بكاملها، فأجرى كثيراً من التعديل والتحوير والحذف في الأحداث والشخصيات للوصول إلى ما يراه جوهرياً في رؤية نص "جودن"؛ إذ منح صوره طاقة شعرية عنيفة، وكثافة تعبيرية أدت إلى تفاعل كبير لدى المشاهد، كما سعى إلى تغلغل أكثر عمقاً في العوالم الهندية. أما فيما يتصل بشخصيات النص، فقد قدّم "رنوار" بعض الصياغات المغايرة لها؛ فدمج بعضها، وخلق أخرى جديدة تماماً: "ميلاني" .. "مسترجون" .. "إليزابيت" .. التوأمان "كانو" و"أونيل" ... إلخ (١٩).

في الاقتباس الحر يقف الفنان السينمائي الأصل باعتداد كبير وهو يؤكد حضوره الإبداعي الخاص في كل مفصل من مفاصل عمله. إن "أورسون ويلز" مثلاً في فيلم "المحاكمة" لم يقتبس نص "كافكا" بأمانة ملزمة، بل سعى إلى أن يعبر عن الحالة الشعورية الخاصة التي انتابته عندما قرأ رواية "المحاكمة" التي كتبها "كافكا"، بل كل أعمال "كافكا". لقد بلغ الاختلاف بين نص "كافكا" وعمل "ويلز" حداً يجعل من المستحيل مقارنة العملين، إن عمل "ويلز" يمتلك قيمته الذاتية الخاصة. والغريب مع ذلك كما

يلاحظ "بول وارن" أنه على الرغم من هذا الاختلاف، بل بسببه إلى حد ما، فإن القيم الأصلية لعمل "كافكا" تصل إلى المتفرج، بل إن "ويلز" قد تفوق على "كافكا" في إبداعه السينمائي المشار إليه، كما يعتقد (٢٠).

ربما يمكننا إدراج بعض الأعمال السينمائية العربية ضمن نمط الاقتباس الحر، من طراز فيلم يوسف فرانسيس: "عصفور الشرق" (١٩٨٦)، الذي يعتمد مقاربة احتمالية وتركيبية خاصة لنصّي توفيق الحكيم: "عصفور من الشرق" و"يوميات نائب في الأرياف" ولشخصية "الحكيم" نفسه إذ يضعه وقد بلغ الخامسة والثمانين في مواجهة بعض شخصيات هذين العاملين الروائيين وبعض تجاربها وتجارب شبابه: (معسن .. ريم .. الشيخ عصفور). وقريب من هذا النمط في الاقتباس عمل خيرى بشارة في فيلم "الطوق والإسورة" (١٩٨٦)، الذي اقتبسه من رواية يحيى الطاهر عبد الله (١٩٧٥) التي تحمل العنوان نفسه، والذي يفخر بتجربته فيه قائلاً: "الفيلم ليس نقلاً حرفياً للقصة، إنه رؤية خيرى بشارة عن عالم يحيى الطاهر عبد الله مع عشقي الشديد للرواية" (٢١). وكذلك فيلم: "الكيت كات" (١٩٩١) المقتبس من رواية "مالك الحزين" (١٩٨٣) لـ إبراهيم أصلان، حيث اعتمد "عبد السيد" بعض خيوط الرواية وهي رواية كثيرة الخيوط ومتشعبتها وقام بتعديلها وإعادة بنائها معتمداً أيضاً على قراءته الخاصة لتجربة "أصلان" الروائية بعامة، وعالم "مالك الحزين" وشخصياته بخاصة. ولعل في فيلم يوسف شاهين: "الأرض" (١٩٦٩)، الذي اقتبسه من رواية "الأرض" (١٩٥٤) لعبد الرحمن الشرقاوي ما يشير إلى قدر واضح من حرية الاقتباس، إذ أعاد "شاهين" في فلمه بناء الأحداث والشخصيات من منظور فكري مغاير لمنظور الشرقاوي، تبدو معه الرؤية الاجتماعية الطبقيّة أكثر جذرية بكثير، من رؤية المصالحة والاعتدال التي تحكم خاتمة نص "الشرقاوي"؛ فأهل القرية مثلاً يستسلمون لمشروع المسكة الزراعية الذي



يهدد بضياح أراضيهم، ويتعودونه، بل ويُقنّون لـ "الزراعية" بعد إنجازها، على الرغم من الخراب الذي أحاقته بالكثير منهم. حتى وصيفة، ابنة محمود أبو سويلم المقاوم الأول للمشروع تنتهي إلى العمل في هذا المشروع، في حين يجعل فيلم "شاهين" من توكيد نضال "أبو سويلم" ودفاعه المستميت عن الأرض، وتصعيده الدرامي الشديد في مشهد الختام، محور سرده السينمائي وبؤرة مفزاه؛ المشهد الذي يفترش فيه جسد "أبو سويلم" الأرض، وهو يروي أثلامها بدماء أصابعه النازفة المفروسة بين عروقها، فيما يعجز "عسكر الحكومة" بكل قوتهم ووحشيتهم أن يفكوا تلك اللحمة التراجيدية المدماة لـ "أبو سويلم" والأرض، "أبو سويلم" الذي كان يستमित في منع تقدّم الآلة، التي كانت تنتهك أرضه وتشق السكة الزراعية فيها. كذلك يبدو مصير الشيخ حسونة في الفيلم محكوماً بالموقف الفكري نفسه؛ إذ ينتهي إلى انهزامية ساهرة بهريه عائداً إلى المدينة لحظة احتدام المواجهة، مؤثراً النجاة بمصالحه الخاصة، على حين يتيح نص "الشرقاوي" للشيخ حسونة الفرصة للعودة إلى القرية، بعيداً عن أية إشارة إلى مغادرته إياها بدافع انهزامي من أي نوع كان.

حول هذا النمط الاقتباسي يقول "بول وارن":

"إن الأعمال ذات الطابع الذاتي هي الوحيدة التي تنجح في تحويل شكل فني إلى شكل فني آخر. وإن الذي يقوم بها يجب أن يكون فناً أصيلاً أي لا يأبه مطلقاً بالإخلاص لأي نموذج كان، ولا يبحث إلا عن شيء واحد هو أن يعبر عن نفسه، بعد أن يتلقى الصدمة الانفعالية من عمل أو شخص ما. وسواء أردنا أن نعبر عن واقع سبقت صياغته أو عن واقع طبيعي، فإن احتمال التوصل إلى حقيقته العميقة لا يتحقق إلا داخل وجدان فنان" (٢٢).

اجتهاد "بازان"، وصيغته الثالثة:

إذا كان من المتفق عليه بعمامة، اقتصار الاقتباس على الشكلين السابقين، فإن مقارنة "بازان" لهذه القضية تشير إلى

نمط ثالث، يمكننا الاصطلاح عليه بناءً عليها بـ "الاقتباس باعتبار الأسلوب"، فكيف يتحدد اقتباس الأسلوب هذا؟

ينطلق اجتهاد "بازان" من توكيد أولوية الأمانة فيه إزاء النص المقتبس، لكنها أمانة من نوع مغاير؛ أمانة تجد سندها في الإخلاص لأسلوب النص، لا لموضوعه، وهي لذلك ليست ترجمة للغة الأدبية المكتوبة إلى لغة سينمائية سمعية بصرية، بل هي انعكاسات أسلوب فنان أدبي ومادته في أسلوب فنان سينمائي ومادته. إن المقارنة التي يستحضرها "بازان" هي التجربة التسجيلية لكل من السينمائي الإيطالي "لوشيانو إيمير" (وُلِدَ عام ١٩١٨)، والسينمائي الفرنسي ألان رينيه (وُلِدَ عام ١٩٢٢) التي تختص بالأعمال الفنية من طراز: "ليوناردو دافنشي"، و"فان كوخ" (١٩٤٨) للأول، و"جوجان" (١٩٥٠)، و"التمثيل تموت أيضاً" (١٩٥١)، للثاني (٢٣). وهي ما يدعوها المؤرخ السينمائي "جورج سادول": "الأفلام على الفن"، وشواهد عليها أيضاً تجربة الإيطالي "إيمير" وتطويرات "رينيه" الفرنسي لها؛ أي التجريبتين اللتين يشير إليهما "بازان" (٢٤).

إن حقيقة هذه الأعمال السينمائية التسجيلية وفقاً لـ "بازان"، ليست مواضيع اللوحات بل اللوحات نفسها، والأمانة الفوتوغرافية هنا ليست إلا الشرط المقدم للامتزاج بين السينما وفن الرسم. لكن الأمر يتجاوز أمانتها الفوتوغرافية، إلى التركيب الجمالي الخاص بامتزاج الفنانين (٢٥).

ثمة قدرٌ من الارتباك والإرباك في هذه المقارنة، يحاول "بازان" أن يخرج منهما بالإشارة إلى قصور شواهد في أفلام الفن التشكيلي المذكورة عن إيفاء القضية حقها؛ ذلك أن نقل لوحة إلى الشاشة يهدم ذاتيتها، التي تقوم أساساً على التحديد المكاني وعدم التحديد الزماني، أما السينما فهي فن مكاني زمني. وهو تعارض غير قائم بين الرواية والسينما؛ فكلاهما فن زمني.

هكذا يعود "بازان" لإفراد شاهده (أي جعله شاهداً وحيداً على أطروحته) وهو فيلم "يوميات قس في الأرياف" (١٩٥٠)

للمخرج الفرنسي: "روبير بريسون"، المقتبس من رواية الكاتب الفرنسي "جورج برنانوس" التي تحمل العنوان نفسه، والتي صدرت عام ١٩٣٦.

إخلاص "بريسون" لنص "برنانوس"، يقوم في منظور "بازان" على الاهتمام العجيب بإبراز طابعه الأدبي، عوضاً من تطويع أدبيته لخصائص اللغة السينمائية؛ إنه نوع من السعي إلى "التذويب الفني في الأسلوب"؛ فالحقيقة المنشودة ليست الموضوع الوضعي الأخلاقي أو الفكري الذي في نص "برنانوس"، بل هي نص "برنانوس" نفسه، أو بعبارة أدق أسلوب هذا النص. إن الأمانة هنا، هي لحظة قياسية لخلق أسلوب جديد. الأمانة هنا هي الشكل الأكثر تحايلاً والأعمق إدراكاً للحرية الخلاقة كما يراها "بازان" (٢٦).

يلج "بازان" في قصص أداء "بريسون" على توكيد "بريسون" في فلمه للأسلوب الأدبي الخاص بنص "برنانوس"، وذلك في توجيه ممثليه وإلحاحه على تجنب الإيهام الواقعي في أدائهم.

عند هذه النقطة من عرضه وشروحه، ومع ملاحظته تفرد الشاهد، وعدم قدرة شواهد الأخرى التي تمود إلى الاقتباس من حقل الفن التشكيلي على الإيفاء بدلالة المصطلح، ربما يمكن المجازفة بالقول: إن مثل هذه الصيغة الاقتباسية التي يدرسها "بازان" ويحمس لها، ليست سوى أحد تجليات 'الاقتباس الحر' من منظور تفريبي سبقه إليه "فسيفولد ميرخولد" (١٨٧٤-١٩٤٠) الروسي، ثم "برتولد بريخت" (١٨٩٨-١٩٥٦) الألماني فيما يتصل بالفن المسرحي، منظور تفريبي سينمائي تكلف "بازان" كثيراً في تنظيره، فأربك تنظيره وأربك قارئة، في حين قد يكون كافياً تقديم هذا التنظير والعرض (البازاني) المطول، وشاهده المذكور: "يوميات قس في الأرياف" بوصفه دليلاً آخر على الآفاق المفتوحة للاقتباس الحر، الذي يتحمس له "بازان" أساساً، وليس بوصفه صيغة اقتباسية ثالثة، أو جديدة، وعليه، فربما كان في الاكتفاء بإقرار نمطين اقتباسيين هما: الحرّفي، والحر، قدرٌ أكبر من الدقة والضبط الاصطلاحي

المفهومي لهذه القضية ، يجنبنا كثيراً من التناقض ، أو الارتباك .

الإبداع، والأصالة أيضاً:

لقد نأت بنا المسافة كثيراً، عن ذلك الزمن الذي بدا فيه الفن السينمائي للكثيرين نذير شؤم للفن الروائي، يتهدهه بالتهميش ؛ وذلك فيما يستطيع أن يقدمه لجمهور الرواية من سرد بديل يملأ البصر ثم السمع لاحقاً، باستحضار مسروداته حية تبض أمامه، عوضاً من توسل الكلمة المكتوبة للإشارة إليها .

لم يكن هؤلاء يضمنون في اعتبارهم على ما يبدو ذلك القران بين الفنين الذي لاحت تباشيره منذ تجاوزت الرؤية الإبداعية للفن الجديد حدود الافتتان بالمرئي وحركته نحو توسل مادة أكثر قيمة وديمومة، مادة سردية تخيلية بدا المنجز الروائي على اختلاف عصوره ومواقعه منجمها الأكثر ثراءً، إن لم نقل: نبعها الذي لا ينضب .

" مولد أمة " (١٩١٥) لدافيد وورك غريفت.. كل شيء هادئ على الجبهة الغربية " (١٩٣٠) للويس مينستون.. " ذهب مع الريح " (١٩٣٩) لفليكتور فيلمنج.. "عناقيد الغضب" (١٩٤٠) لجون فورد " نساء عاشقات " (١٩٦٩) لكن راسل.. "أيام وليال في الغابة" (١٩٧٠)

لستاجيت راي.. " البرتقالة الآلية " (١٩٧١) لستانلي كوبريك.. "العرباب" (١٩٧٢) لفرانسيس فورد كوبيولا.. أنشودة ناراياما " (١٩٨٣) لشوهي إمامورا.. "وحشية قلب" (١٩٩٠) لدافيد لينش.. "زمن البراءة" (١٩٩٣) لمارتن سكورسيزي... إلخ.. إلخ.

لقد آن الأوان كي تجلو النظرية ما جلته التجربة بعد ما ينوف على قرن من أمثال هذه الاقتباسات السينمائية الباهرة، وهو أن الاقتباس الحقيقي، لا يضعنا أمام أعمال فنية من الدرجة الثانية كونها مدينة في وجودها لنصوص أدبية، هي أعمال فنية من الدرجة الأولى، لأنها سبقتها وحقت قيمتها بمعزل عنها . على العكس تماماً، إننا نمتلك ما يمنحنا المشروع الكافية، ونحن نتأمل الكثير الكثير من أمثال هذه الأعمال السينمائية المقتبسة، التي ضاهت أو فاقت في أهميتها وقيمها الإبداعية النصوص الروائية أو القصصية التي اقتبستها، أن نرى فيها أعمالاً إبداعية أصيلة من مرتبة رفيعة جداً، وأن نرى في "الاقتباس" الحقل الخصيب الذي تحقق فيه الرواية جماعية تفتقدها وتحتاجها، في الوقت الذي تحقق فيه السينما جوهر أدائها بوصفها الفن الذي يقوم أساساً على هذه

الجماعية. لم يعد بهم بعد ذلك أن تفتش عن التقنين، أو الاصطلاح المناسب لصيغ الاقتباس المتاحة، بل أن نتقصى ونعاين ونستخلص جملة القيم الفنية التي تحققها مثل هذه الاقتباسات .

" أعمال إبداعية أصيلة من مرتبة رفيعة جداً " .. ها نحن نضطر لتصريف كلمتي "الأصالة" و"الإبداع"، ونحن نقف عند محطة القول الأخيرة لتوصيف أعمال سينمائية مقتبسة حققت تكاملاً جمالياً مبهراً ؛ إذ لا نجد مفردات أكثر أمانة ودقة لتوصيفها، كما أننا لا نجد حقل ممارسة أكثر خصوبة وإمكانية، فيما يتصل بالعلاقة بين الفنون لتحقيق الأصالة والإبداع ، ووضعهما في موقعهما الصحيح، من الاقتباسات السينمائية للنص الروائي. ألا تشكل مؤشراً ذا دلالة على هذا الصعيد تلك الرؤيات السينمائية الكثيرة والمتنوعة للعديد من الأعمال الروائية ؟ إن ثلاث عشرة رؤية سينمائية مختلفة مثلاً بين عامي ١٩٠٨ و ١٩٦٠ لعمل روائي واحد للروائي الفرنسي "فيكتور هوجو" هو: "لوكريس بورجيا" (١٨٣٣) (٢٧)، قد تمتلك ما تقوله في هذا الصدد لمن لا يزالون يتشككون بالقيمة الإبداعية للأعمال المقتبسة.

المراجع والمصادر:

- ١- أنظر: سورويو، إنيان: تقابل الفنون، ت: بدر الدين الرفاعي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٣، ص: ٤٢.
- ٢- نفسه، ص: ١٤.
- ٣- أنظر: مورايك، كلود: "بريسون ويوميات فنس في الأرياف" ت: يوسف فهدية، مجلة: الحياة السينمائية، سورية، ج: ٤٤، ١٩٩٥، ص: ٧٤.
- ٤- أنظر: جاكوبلا، جان: بيير: تاريخ السينما الفرنسية، ت: زهرة الزهويحي، وزارة الثقافة، دمشق ٢٠٠٣، ص: ١١٥.
- ٥- أنظر: إيدل، ليونيل: الرواية والكاميرا في كتاب: نظرية الرواية لجون هالبرين وآخرين، ت: محي الدين صبيحي، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٨١، ص: ٢٦٧، وريكارديو جان: قضايا الرواية الحديثة، ت: صباح الجهم، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٧٧، ص: ١١٩ - ١٢٠.
- ٦- أنظر: ريكاردو، م. م. م.، ص: ١٢٠.
- ٧- أنظر: إيدل، م. م. م.، ص: ٢٦٧.
- ٨- أنظر: ماركيز، غبرييل غارسيا: من أجل حكاية القصص، ت: صالح علماني، مجلة: الحياة السينمائية، سورية، ج: ٤٩، ١٩٩٦، ص: ١٨٨.
- ٩- أنظر: باران، أنثريه: "ما هي السينما" ج (٢)، ت: د. ريمون فرسيس، مؤسسة فرانكن، القاهرة ١٩٦٨، ص: ٦٥.
- ١٠- أنظر: محمد علي، مهدي: السينما والجمهور مجلة: الحياة السينمائية، ج: ٤٦، ١٩٩٧، ص: ٥٨.
- ١١- أنظر: وارن: "السينما بين الوهم والحقيقة"، ت: علي التوناشي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر ١٩٧٢، ص: ١٣.
- ١٢- أنظر: الكسان، جان: الرواية العربية من الكتاب إلى الشاشة، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٩، ص: ٩١.
- ١٣- أنظر: باران، م. م. م.، ص: ١٦- ١٧.
- ١٤- أنظر: الشامي، محمد صيد الله: في السينما، دار الكتاب العربي، القاهرة ١٩٦٧، ص: ٨٢.
- ١٥- أنظر: فولتيون، البريت: "السينما، الله، وبق"، ت: صلاح عز الدين، وهاد كاهل، مكتبة مصر، القاهرة ١٩٦٢، ص: ٣٤٩-٣٢٢.
- ١٦- باران، م. م. م.، ص: ٥٥.
- ١٧- أنظر: وارن، م. م. م.، ص: ١٤- ١٣.
- ١٨- أنظر: باران، السابق، المكان نفسه.
- ١٩- أنظر: فازوايه، روبرت: "النهر" في كتاب: تحليل أقلام جان رينوار، تطلية معهد الدراسات السينمائية العليا، باريس، ت: أنوبيس شودة، دار الكاتب العربي، القاهرة، ت: ٢٠٠٧، ص: ١٠٨-١٠٧.
- ٢٠- أنظر: وارن، م. م. م.، ص: ١٤.
- ٢١- أنظر: أحمد، أمير: الرواية العربية ووسائل الاتصال الجماهيري، مجلة: الحياة السينمائية، سورية، ج: (٥٣)، ٢٠٠٢، ص: ١٥٢.
- ٢٢- وارن، السابق، المكان نفسه.
- ٢٣- باران، م. م. م.، ص: ٥٦- ٥٩.
- ٢٤- أنظر: سادول، جورج: "تاريخ السينما في العالم"، ت: د. إبراهيم الكيلاني، وصالين كم نقش منشورات صويدات، بيروت ١٩٦٨، ص: ٣٦٩.
- ٢٥- أنظر: باران، السابق، المكان نفسه.
- ٢٦- نفسه، ص: ٤٣ و ٣٦ على التوالي.
- ٢٧- أنظر: انيسا، هدي: بانوراما السينما العربية، مجلة: الحياة السينمائية، ج: ٤٥، ١٩٩٦، ص: ١٨٨.



قصيدة حداث

عبد الله المتقي / المغرب

أغلق عينيك

رموشها تتوسد بعضها وتغفو...
كانت تنتظر الهاتف، تحلم باللقاء
الأول، القبلية الأولى، و.. رن الهاتف،
- ربيبين زيبين ريين
يخفق قلبها، ترفع الساعة،
- "انتظريني"
تلف جسدها النحيل بمعطف أسود،
اليوم ثلجي بارد، والعصافير في
أغصانها دافئة تكحل عيونها
بندف الثلج النقية.
تنزل المصعد ساقا تسابق ساقا..
تمشي على رصيف الشارع خطوة
تسابق خطوة.. تمشي الدقائق..
وتزل قدمها اليسرى بفعل الصقيع..
استجمعت قواها.. تحسست
حقيبتها.. تحسست انكسار المرأة،
وحين همت بالمشي كما كانت تمشي
قبل قليل، لم ترندف الثلج تساقط،
لم ترالأطفال يتزحلزون، وعمال
البلدية ينشغلون بكنس ندف الثلج،
كان الظلام قد تسلل إلى عينيها.

شيموس

شيموس هيني يطل من نافذة شقته،
ويتأمل المطر يغسل مظلات
العابرين، ثم ريثما يعود إلى

مسودته وقنينته.

مازالت الليلة ممطرة، ومازال شيموس
هيني يكتب، يكتب، ويكتب على
سبيل القص،
"في ليلة ممطرة، ظل شيموس هيني
يطل من النافذة، ويتأمل خيوطا من
ماء تغسل مظلات العابرين، وكاد
البرد ينتزعها من أياديهم،"
ثم ريثما انغلقت النافذة بقوة،
وامحت الكتابة لأنها لم تعد تتحمل
جنون شيموس هيني.

جنون

وقفت سيارة أجرة بيضاء، وصعد
الرجل ذو القبعة الرمادية
السائق، إلى أين؟
يطلقق الرجل أصابعه، ويمطر
ضحكا
السائق بهلع، إلى أين؟
الرجل باكيا، إلى ثلاجة الخضر.

أمره

جدي الذي تنبت له لحية بيضاء
وطويلة كبابا نويل، كان دوما
يلسعني من شحمة أذني مؤنبا، حين
يلقي علي القبض أصفع المسمار
بالمطرفة.

مساء، يؤوب إلى البيت، يتوجه صوب
المطبخ، ويرفع صوته المبحوح،
"هذا العفريت النفريت.. جده
مطرفة.. أبوه مسمار.. وسيظل
خشبة"

حداد

رجل بني يجلس في ركن شبه
زجاجي.. يرقب الشارع.. الشارع يكاد
يخلو من المظلات والمعاطف، فقط،
ندف خفيفة لا تزال تتطاير.

الرجل البني خرج من الحانة لا يعقل
ولا يسمع.. وقف على الرصيف.. كان
الشارع خاليا من المعاطف والمظلات..
وكانت ثمة ندف تتطاير.. وقصيدة

حداد في جيب معطفه الرمادي.

راعية الأوز

العاشق والعاشقة يلتقيان كثيرا
بمقهى القرش الأزرق...
اليوم ممطر وبارد...
العاشق الولهان يستنشق سطرًا من
الناشوق
العاشقة تطلب عصير موز
البرد مازال قارسا.. هذا ما يبدو من
ستائر النوافذ
قال العاشق الولهان،
- "العالم قاصف"
قالت العاشقة الولهانة،
- "وناشف"

ريم

استغفلت (ريم) جدتها التي لم
تصل "مايكفي"،
وانسلت لغرفة النوم،
ولما كانت تلاعب شفيتها بالأحمر،
أطلت عليها ريم مكر، تلاعب
شفيتها بالأحمر،
تماست العيون، و..
امتلات الغرفة بالضحك حتى البكاء

مواليد

استيقظ فجأة ويعنف، ووجد نفسه
جالسا فوق السرير، يتصبب عرقا،
يلهث في تنفس سريع ومضطرب،
ويمسك بين يديه سكينًا تتصبب دما،
لم يصدق، ولم يكن يصدق أنه
سيرتكب تلك الجريمة، أجهد ذاكرته
المتعبة ليتذكر صورة الضحية دون
جدوى، فقط تذكر ظلاما أعمى، زقاقا
ضييقا، ولحية تتدلى من ذقنه، وطعنة
من الخلف، تردي الرجل النحيل
قتيلا.

كان مضطربا ومتعبا، وكان مواء القطعة
يتردد في أذنيه، القطعة التي عسف
على ذيلها حين كان متسللا من مكان
الجريمة بسرعة الضوء.

سراج البلاد الباردة !

في حوار متلفز قبل شهرين، سألت مديعة الشاعر أحمد ناصر عن العائبة، مقدمته انه بوصفه شاعرا عائيا، قاضها الشاعر المقيم في لندن منذ عشرين عاما بأنه، ابدأ، ليس شاعر غالي وأبه فقط، تمت ترجمة اعماله إلى اللغات العائبة، وله بعد بظهره إلى الكرسي لا حتى اتم مصححا، إن كان ثمة شاعر عربي تجاوز سوار الماء المحلي الآن فهو بلا شك الشاعر محمود درويش..

ثمة لقاض كثيرة في تلك الإجابة، يمكنها أن تزيل اللبس عن الكثير من القضا التي وندب غير منقوصة، وبات علينا الاجتهاد في تأويلها مثل بعض تاريخي قديم، فهل تعني ترجمة يصع قصائد، أو قصص، أو رواية ما إلى لغة حبة أن الكاتب قد تحظى الحدود المارة، وبات على اعتبار نوبل؟

بالطبع فإن عوصي الترجمة قد أشاعت حالة من التخليس نس للقارئ الأجنبي المقتصر، بل للقارئ العربي الذي بات عليه عادة قراءة محر أدب عربي ما بأثر رجعي حين يعرف انه قد حظي بعير لغة للقراءة، فيما يحسبنا آراء المنحصرين أن الترجمة من العربية إلى الإنجليزية التي هي اللغة الأدب في العالم، له تقدم القيمة الحقيقية للأدب العربي، ربما باستثناء تلك ليله وليلة، رغم أن تلك الترجمة لم تكن دقيقة تماما، إلا انها عدت بمثابة فتح جديد حتى رحمت بعدا من الترجمة إلى اللغات الأخرى وأصبحت حاضرة في الضمير الأوروبي وقد جعلت أديبا مرموقا مثل فولتير يقول أنه تم مكس قبل أن يقرأ الف ليلة وليلة أربع عشرة قراءة.

لكن الآن تسو الأمور أعقد، رغم كثرة ما تمت ترجمته إلى اللغات الحية من الأدب العربي، ظهرت مشكلات أخرى ملها ما يتعلق بالتمويل والنويع، إضافة للمشاكل المتعلقة بطبيعة اللغة العربية، ومشكلة تجاوز الحاجز الإعلامي، وذلك كنه تم يحل دون ابتداء ما كيفة إعلامية صغيرة لبعض المدتين العرب الذين راحوا يسوقون نسهم لدى القارئ العربي بوصفهم كتابا عالميين، عبر أخبار ممدور طبعه مترجمه عن دار نشر ما أو عبر رسالة دكتوراه مسببة من جدر عربي، أو في أسحر الحالات بديس قصيدة في صفاق حامي كيب.

.. ولكن ذلك له بصفت الأعمامة على فتاعة الوهم التي أخذت تكبر مع الوقت حتى بات هذا الشاعر، والروائي مسكونا بعائه المخطط بقراء برطنون بلغات الأرض، فيما تفتة

كتاباه بالعربية التي لا تتجاوز ثلاثة آلاف نسخة، لا يلقى أن تعرض لنسج زوار جناح في معرض كتاب عالمي لكنها هنا معطوف على مكتبات الجامعات والمدارس، وترفع أغلفتها قنبلت نس وتنتصب على الأرضية أمام الاكتشاك حتى نحن موعد الكتاب الآخر الذي تم تدريسه مسبقا لفتنة مساق في جامعة منافسة، لتلك التي درست كتابه السابق، وكان لا بد من محنت نس الصورة الواهنة التي بعده بها، الانداع العربي للأخر، وبصوره لا يعكس أندا قيمته الحقيقية، فكان معرض فرانكفورت في العام الماضي، في الدورة التي تم تخصيصها للأدب العربي بوابر الاخبار عن تلك المشاركة، وما لحق بها من اضطراب، وسوء تنظيم، بل وسوء توجيه، حتى أكد الكثيرون ممن شاركوا هناك أن المراءات لأدسة والندوات المنكرية لم تكن تحظى سوى بالاهتمام العربي، وأن تفاعل الألمان أو الأجانب مع التعائبات العربية لم يكن يحهد الترجمة الصورة التي تكلفت بها الدولة المنظمة.

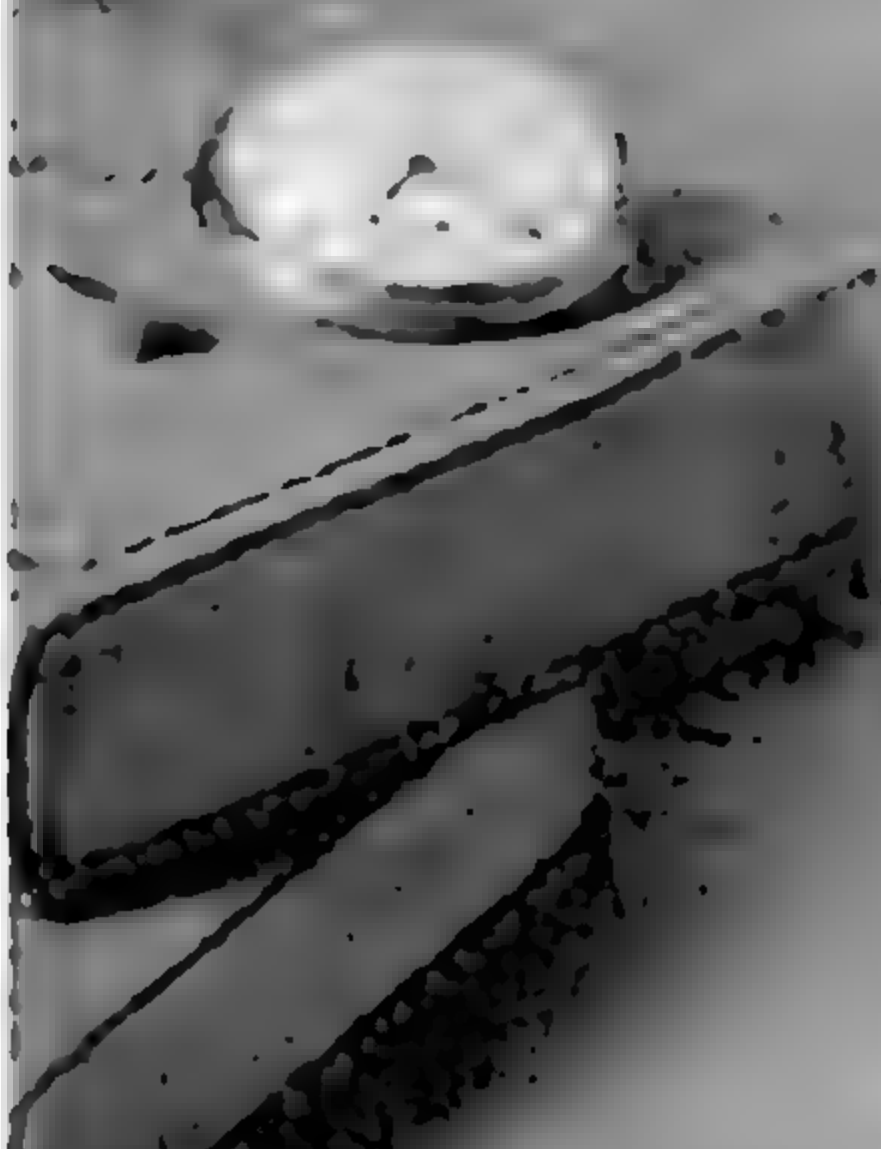
لنعترف أننا لا نملك أدوات الوصول إلى العالمية، في الإعلام والتسويق و بحارة النشر، وأن تلك المحاولات المتردية لن نحلق طاهرة، وليس أدل على ذلك سوى فوز الروائي بحس محمود سول، وهي الحائزة التي لم نحمله معروفا سوى للجنة العائبة، لأن اسمه لم يعلو كثيرا في ذاكرة قراء القماوس المتخصصة قبل أكثر من عقد ونصف من الزمن، وهذا ما يدفع الحديث إلى بعد أحر للعائبة التي تعني في اجتهاد مسيحا أن سجاور مبيعات كتب المذع حابه الآلاف، وأن نسدم مكتبات دول العالم الثالث على نسحها وبيعها للقارئ المحلي على أنها نسخة أصلية.

.. ثم يشأ أحمد ناصر أن يفتو نفسه وراء المديعة، ويخصي إلى العائبة عبر حوار منون لسانيا، اسمدرك سريعا، وأشر، من حيث لا يدري على وهم آخر وقع المستعن العرب في فخه كثيرا، وهو أن المنفى المارد طريق سريع إلى القارئ الذي يصطلف بمذبور ضويل ليل يوفيع أرمض، وكان الأحياء، أيضا، على نقص ما ذهب إليه، لكاتب السويسري ماكس فريش.. لا يتعمنون!

مساحة

للأمل

نادر رنتيسي



عمان التشكيلية

إعداد : محمود متير

التميز

دور العرض في عمان خلال الشهر الماضي بالمعارض الجماعية حيث اشترك فيها عدد من الفنانين الأردنيين، وكان أهمها المعرض الذي نظمته رابطة الفنانين التشكيليين الأردنيين بالتعاون مع أمانة عمان الكبرى في مركز الحسين الثقافي. وذلك على هامش جائزة الأردن للإبداع التشكيلي، وهو حدث انتظرت الساحة التشكيلية الأردنية منذ زمن، سواء في رمزية الجائزة التي منحت من قبل لجنة تحكيم ضمت نقاداً عرباً وأردنيين مشجعة وداعمة للحركة التشكيلية. أو من فكرة المعرض ذاته وتجاوز عدة أجيال وتجارب في خطوة سعت الى تقديم صورة واقعية نسبياً عن واقع وتطور الفن التشكيلي الأردني.

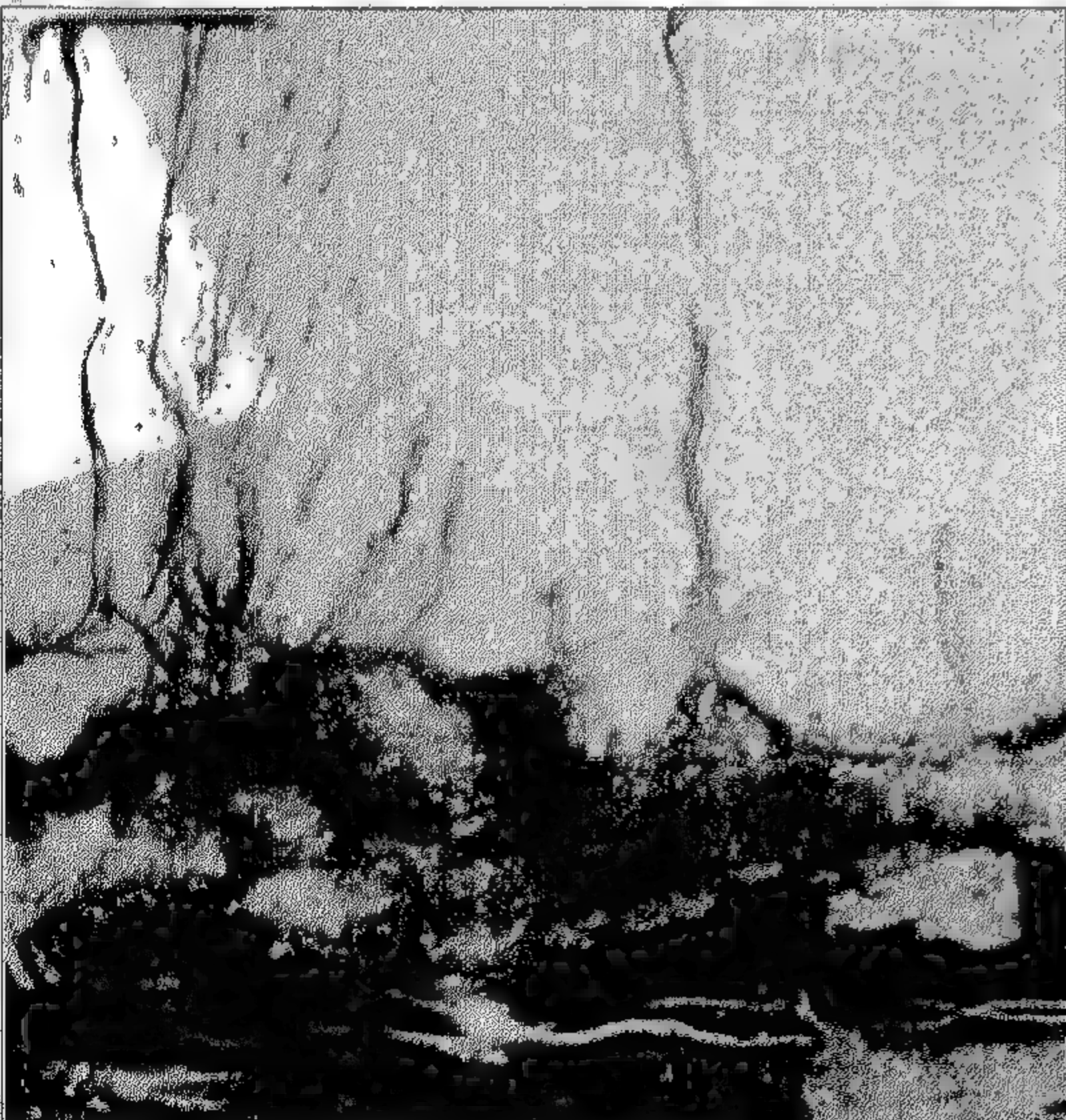
قاعة المدينة

تحت رعاية صاحبة الجلالة الملكة رانيا العبد الله المعظمة افتتح في قاعة المدينة المعرض السنوي للفن الأردني المعاصر الذي تنظمه رابطة الفنانين التشكيليين بالتعاون مع أمانة عمان الكبرى. وشارك في المعرض نحو مائة فنان أردني حيث منح للمرة الأولى ثلاث جوائز رئيسية للمحترفين باسم "جائزة الأردن للإبداع التشكيلي" من قبل لجنة تحكيم يشارك فيها فنانون أردنيون وعرب وهم: د. عبد الوهاب عبد الحسن من مصر، وتاج السر احمد

من السودان ومهدا البرة وعزير عمورة وسامر الطباع من الأردن. وحصل الفنان حكيم جماعين على الجائزة الأولى، وحاز الفنانان جهاد العامري وخيري حرز الله على الثانية مناصفة وعلى الثالثة الفنانتان سهاد الخطيب وآلاء يونس.

واشتمل المعرض على أعمال الفنانين: إبراهيم شاكر، إحسان بندق، احمد أبو غنمي، احمد صبيح، احمد نعواش، أديب عطوان، إسماعيل الششتاوي، اشراق سيف الدين، آلاء يونس، اياد كنعان، بدر محاسنة، بشارة النجار، بلال ديرانية، بيان يعقوب،

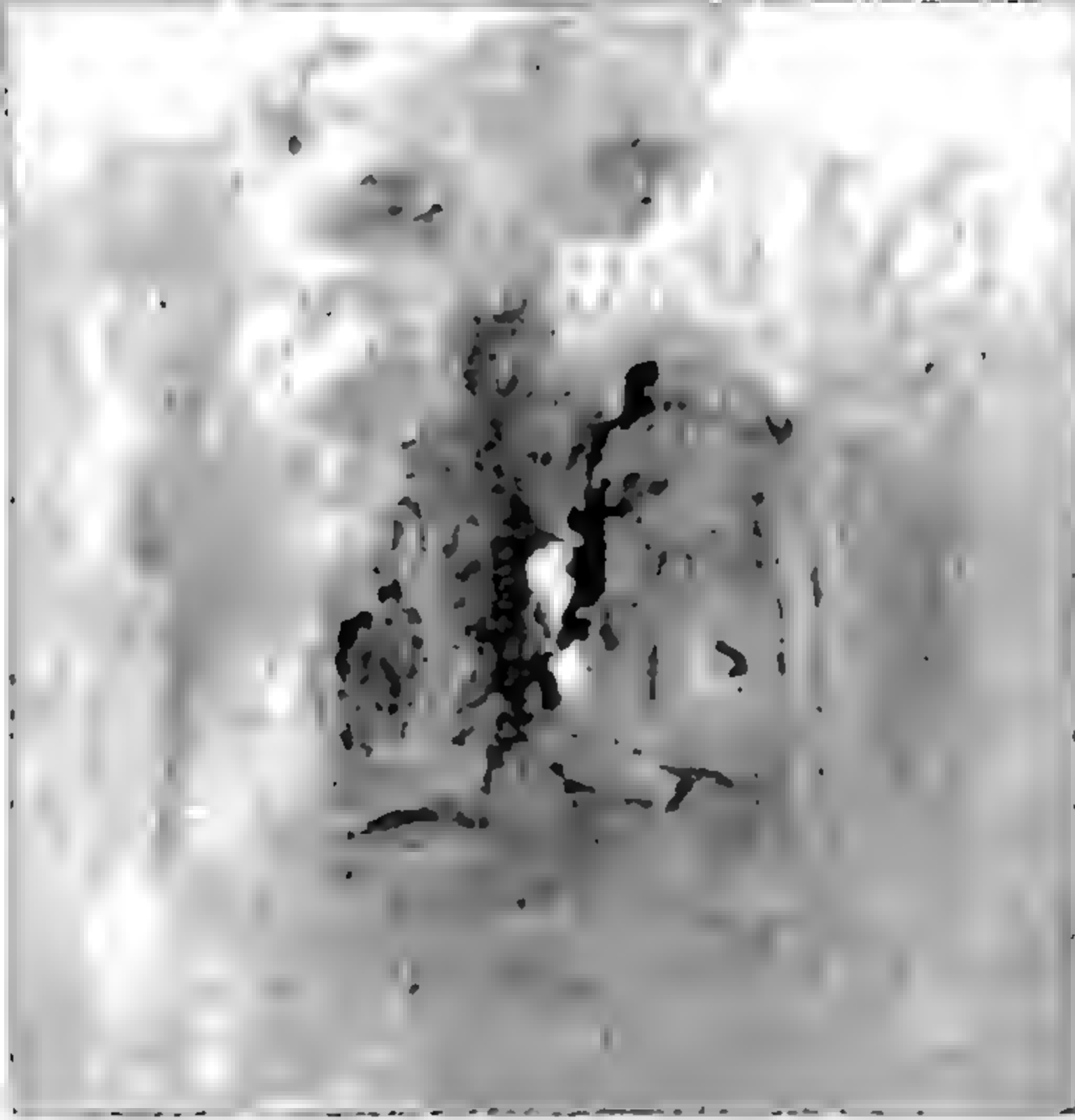
جائيت جبلاط، جلال عريقات، جمان التمري، جهاد العامري، حازم الزعبي، حسن عبيدة، خالد جماعين، خالد خريس، خلدون أبو طالب، خيري حرز الله، دانا خريس، ديانا شمعونكي، رائد دحلة، راني البرقاوي، رزق عبد الهادي، رلى الشقيري، رمزي السيد، رمضان عطوان، رنا حتملة، روان العدوان، ساحرة بدرخان، سامية الزرو، سحر قمحاوي، سعيد حدادين، سلام كنعان، سمر حدادين، سمر نصار، سناء المصري، سناء هندي، سهاد الخطيب، سهى أبو ناعمة، سهيل بقاعين، شومان رضا، صالح أبو



للفنان جهاد العامري



للفنان خيري حرز الله



مناصرة. علي عمرو، سيما حدادين
إيمان مرزوق، الاء بوس. أحمد
صبيح، صالح المصري وأشرف عليها
الفنان الألماني رينير مودمولير،
وساعدته الفنان الأردني حكيم
حمادين

وعرضت في صالة المركز أعمال
شاعبة هي نتاج أسبوع من العمل
المستواصل ابتدأت من أول الشهر
الماضي، كشفت عن تقنيات مختلفة
في التعامل مع الليثوغراف، وكشفت
أيضا عن نتاج لافتة في هذا المجال.
وأشرف على الورشة الأخرى من
الفيديو الفنانة هاليري مالك وهي
درامية لتاريخ الفن وصحة مستقلة
وانتظم معها في الورشة. سهاد
الخطيب، ميس دريرة، أما حسونة
بكر مسعد، نهال عثمان، دينة ناصر،
محمد هشكي، محمد رهبر حجار،
رينة الكاوتي، حسناء عبد الخالق
وتناول الفنانون من خلال أعمالهم
قصصيرة لا تتعدى الدقائق الخمس
مشاهد من واقع مدينة عمال مكرين
على التأثير الحضري المميز للمدينة
وعلى فكرة المدينة المعاصرة القائمة
على سعة جمال

كما افتتح في صالة المعارض
بالمركز تحت رعاية الأميرة وجدان
علي معرض الفنانة التشكيلية جمان
نمري وسم لمعرض ٢٨ عملا

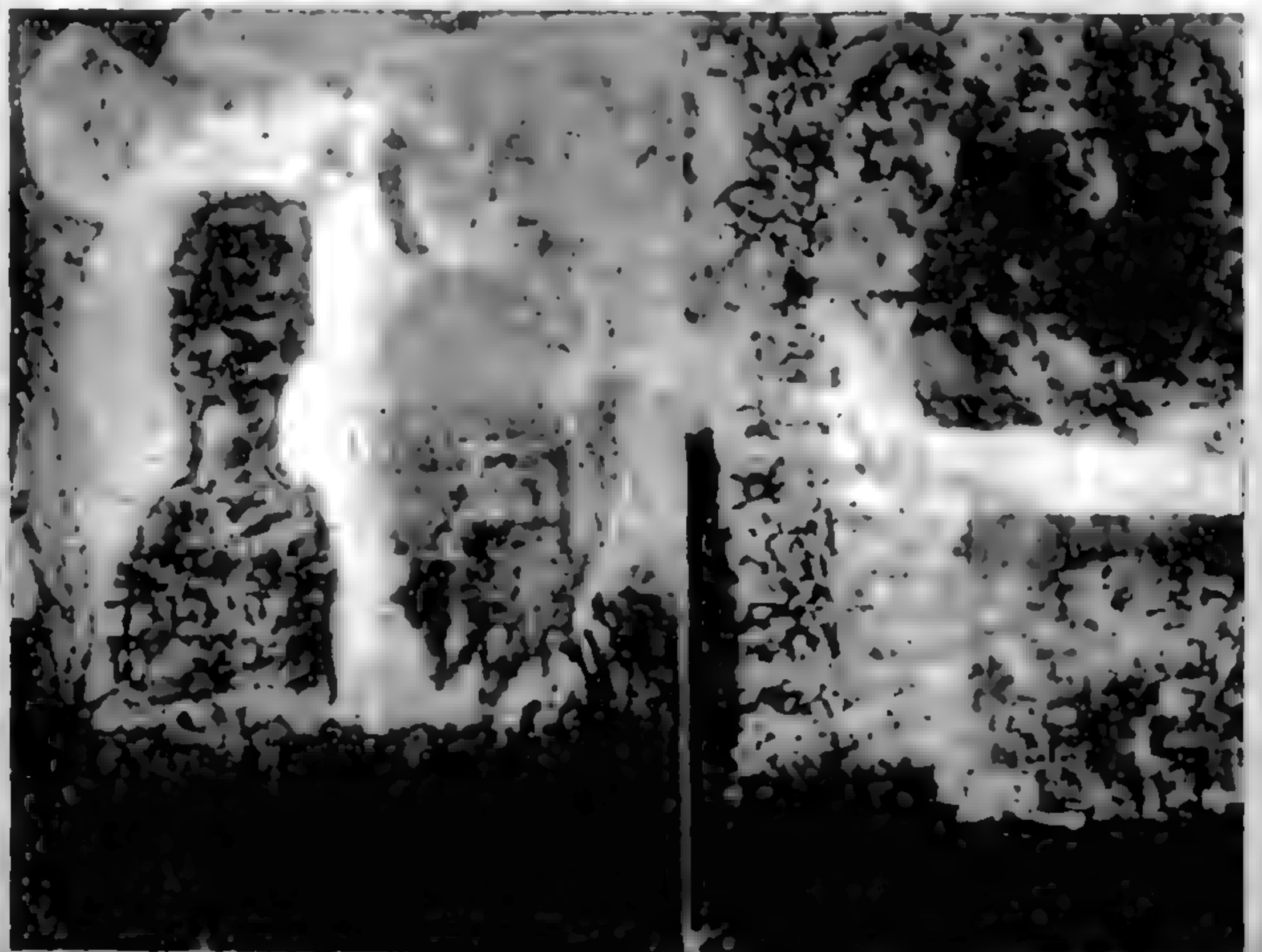
مها فموار، بتاليا فلاديمير، نصر
عبد العزيز، هاني علقم، هيلدا
الخياري ويوسف يداوي.

المركز الثقافي الفرنسي

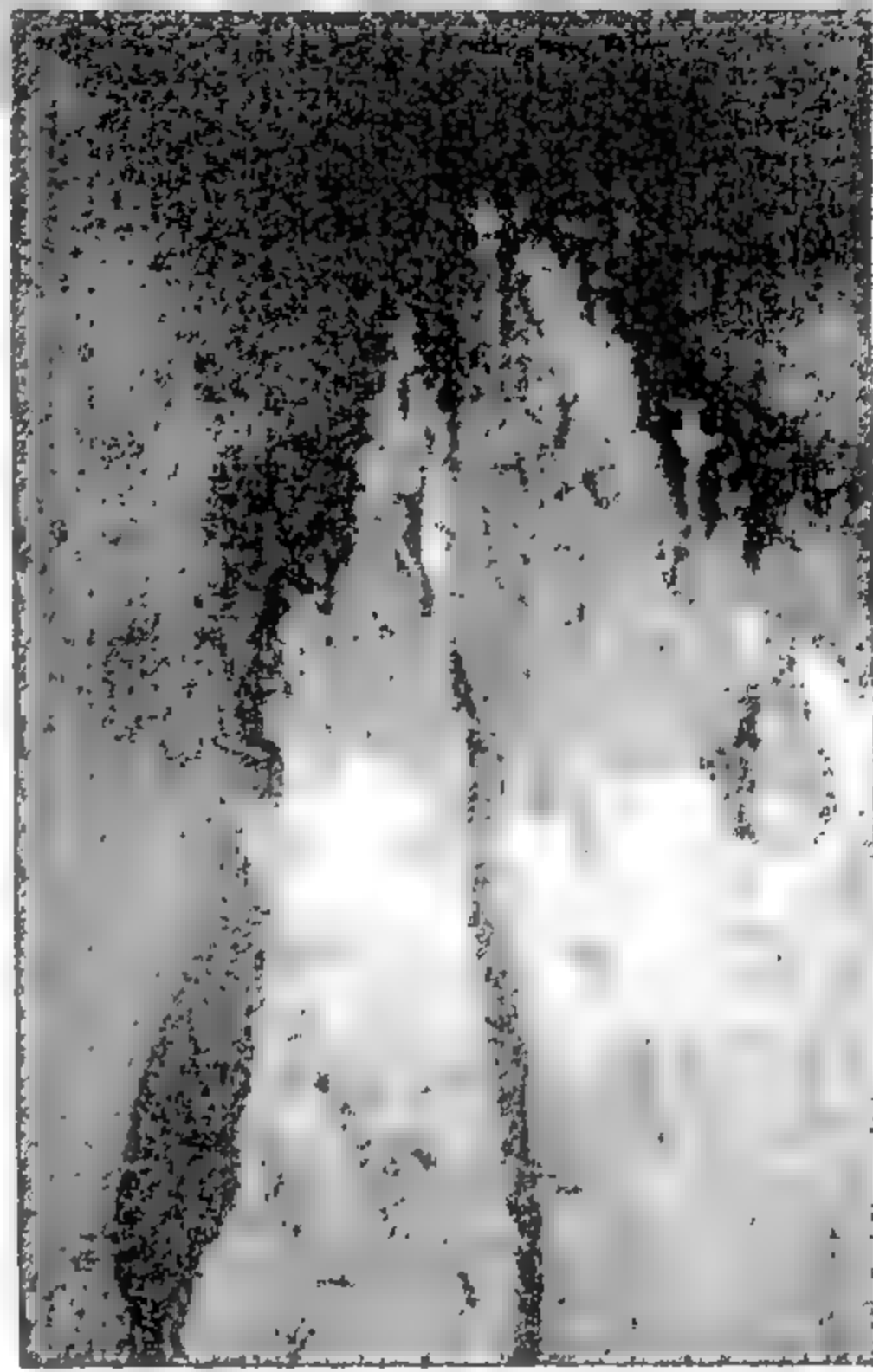
افتتح في المركز الثقافي الفرنسي
معرض ورشني العمل الفنية المشتركة
الفرنسية الألمانية، التي أقسمت
بالتعاون مع المتحف الوطني الأردني
للفنون الحميلة وفي مقرو بمحترف
المراويك باللويده.

شارك في الورشة الأولى الطباعة
الحجرية، الفنانون: جهاد العامري،
فهد عواد، محمد أبو زكية، حسن

نسي، عائشة الرارم، عائمة نعيم
اللات، عبد الحي مسلم، عبد الرؤوف
شمعون، عدنان الشريف، عصام
فعدان، علي عمرو، علي كنعان، عمر
أبو عليان، عمر البصول، عمر حمدان،
غادة دحدلة، عائدي الجيباوي، فاروق
لبز، فاطمة الحلو، فاطمة بورحاتمي،
فايزة حداد، كرام النمري، كمال
عريقات، لحاط أبو كضك، مأمون
فطيان، محمد ابوراكبة، محمد أبو
وريق، محمد أبو عزيز، محمد
الحائوس، محمد العامري، محمد
قحطونة، مصطفى اليوسف، مكرم
حاحدوقة، منصور الكيالي، مها زرو،



نيسان حكيم جمان



للشاعرة جمان النمري

للشاعر محمد ابو عزيز

الطبيعة الذي تمارسه على السطح من تراكم وحت وتعتيق وحرصت على إخضاع فاعلية الطبيعة لآليات العمل الفني وهو جزء من تجربتي ككل، يذكر أن محاسنة من مواليد جرش عام ١٩٧٧م وكان قد تخرج من كلية القانون جامعة اليرموك وقدم معرضه الشخصي الأول في المركز الثقافي الفرنسي وهو الحاصل على الجائزة الثالثة في مسابقة الفن التشكيلي التي أقامتها اللجنة الوطنية العليا لإعلان عمان عاصمة للثقافة العربية ٢٠٠٢م وله مجموعة من المعارض الجماعية.

وشارك النحات عبد الرحمن قاسم بمجموعة من الأعمال النحتية تتسم بالتبسيط على صعيد الشكل في محاولة لجعل المنحوتات تقوم بمحاولة استيعاب فكرتها البسيطة من خلال المحافظة على الحجر القديم والبساطة أملا باسترجاع الذات الإنسانية المستلبة في ظل النظام العالمي الجديد ويرى النحات أن الأعمال التجريدية هي محاولة للبحث عن مضمون إنساني يعطي فكرة غريبة تفهم بلغة الحجر، وكان النحات قد ولد في عمان عام ١٩٧٧م وتخرج من معهد الفنون الجميلة عام ١٩٩٣م ثم شارك في دورات للنحت والرسم في المعهد وقد شارك في مجموعة من المعارض الجماعية كما شارك في

الملتقى الفني الأول "ضانا" بعنوان فن وطبيعة، الذي نظمته الجمعية الملكية للفنون الجميلة بالتعاون مع جامعة عمان الأهلية والجمعية الملكية لحماية الطبيعة الصيف الماضي.

وشارك في المعرض الفنانون حنان خليل، سعيد حدادين، مازن عصفور، عمر حمدان، سماح حجاوي، هاني علقم، علي ماهر، مها الزرو، صبا عناب، سمر حدادين، كمال عريقات، سهيل بقاعين، هيلدا حياوي، محمد العامري، جهاد العامري، شادي الداود، رسمي الجراح، رسم دانا خريس، جمان النمري، ربا السقا، تصوير فوتوغرافي.

يسجل المعرض والمكتبي كمبادرة فنية للجمعية الملكية للفنون ممثلة بالمتحف الوطني، الذي يسعى للنهوض بالحركة الفنية من خلال التنوع في التعااطي مع مختلف أشكال الفنون، سواء في ملتقيات النحت أو الجرافيك، أو الرسم، وتنظيم المعارض والمسابقات.

ديوان ممدوح بشارات

قدّم الفنان التشكيلي بدر محاسنة أعماله التي تماهت مع نصوص الشاعر الفرنسي ديفيد دومورتييه في أمسيته على هامش المعرض، ووظف محاسنة أشعار دومورتييه في أربع لوحات معتمدا فيها على تقمص دور

غرافيكيا. واستلهمت عبر أعمالها مفردات البيت الشعبي البسيط بصورته المحفوظة في الذاكرة الجمعية وقد عملت الفنانة على إعطاء بعضها ألوانا ذات إحياءات معدنية مما يؤشر على تراجع الحياة في المعايين والمعيش.

مركز رؤى

افتتح معرض الفنان غسان أبو لبن في مركز رؤى للفنون، وضم المعرض الذي يرعاه أمين عمان المهندس نضال الحديد ويحمل عنوان "هوية" (٢٠) لوحة، متنوعة المقاييس، ومنفذة بالألوان الزيتية على القماش والخشب. يذكر أن هذا المعرض هو الثاني عشر على صعيد المعارض الشخصية التي أقامها خلال الثمانية عشر عاما الماضية، وذلك بالإضافة الى مشاركاته في العديد من المعارض العربية والدولية.

يتوج معرض "هوية" لغسان أبو لبن حصيلة بحثه الطويل في المزاوجة ما بين التشكيل والشعر، ومحاولة الوصول بالتعبير الفني الى أقصى غاياته.

مركز بيرية الأردن

افتتحت سمو الأميرة رجوة علي في مركز بيرية الأردن بجبل عمان معرض



الرسم والتخطيط التقليدي الصيني وهو مصنوع من أوراق البامبو بطريق التحضير الخاص ويتميز بقدرته امتصاص الماء ويعطي نتيجة التلوين التمديدي والانتقاري من أسلوب الرسم التقليدي الصيني (بالحبر الصيني المسائل أو الجاف وأوان الرسم التقليدي الصيني (ألوان مستخلصة من المواد الحجرية الطبيعية الخاصة وهي قاسية لتبلل الماء والفرش لأشعة الشمس ولا تنهت) مستخدمة أسلوب تعديل نسبة الماء وكثافة الألوان ولحبر حتى تستكمل لوحات الرسم.

جاليري الأورفلي

جمع معرض تحية للعراق انقاء هي الأورفلي أعمال الفنانين: سيروان باران، هاشم حنون، هاني لالة علي، أحمد غريب، شيبان أحمد، فرار وحيد، غسان غائب، رافع الناصري، محمد غني حكمت، دبير سعد شاكر، خالد كاظم، محمد الشمري، هيثم حسن، قيس السندي، اياد قرغني، إحسان فتحي، خالد وهل.

تنوعت لأعمال بين الرسم والنحت إضافة للتجريب انشغل على السطح التصويري عبر الخامات المتنوعة مثل السيراميك وللمساحة الكبيرة هي التجريب بالمواد مختلفة تاركة الانطباع عن هوية الفن.

بنارخ عريق ومكانة متميزة في تاريخ الرسم العالمي. فنقد ورثت الفنانة الصينية تشين باي لان هذا الفن التقليدي العريق حيث ترسم بالفرشاة (قلم رأسه مصنوع من شعر الحيوانات المختلفة الصلابة والليونة والمرونة ومسكنه مصنوعة من قشبة البامبو) على ورقة شيوان (ورق صنع خصيصا

ورشة جماعية بإشراف النحات السويسري (هاينز شيلد) عام ٢٠٠٣

المركز الثقافي الملكي

افتتح معرض الفنانة الصينية تشين باي لان في المركز الثقافي الملكي مشتملا على لوحات للفن التقليدي الفني. ويتسم الرسم التقليدي الصيني



الفنانة كرام النمرى



«كلما رأى علامة» لـ «أمجد ناصر»

وعلى الرغم من أن أمجد ناصر وصف «كلما رأى علامة» بأنه «نصوص وشذرات»، فإننا نرى فيه ديواناً شعرياً ينبغي إضافته إلى التجربة الشعرية للشاعر، ودراسة هذا الديوان بوصفه جزءاً من هذه التجربة الشعرية الممتدة، وذات الملامح الخاصة.

لقد جاءت بعض المقاطع الشعرية في هذا الديوان عبارة عن بضع كلمات، وخاصة تلك المقاطع التي جاءت تحت عنوان «أنفاس الهايكو»، وهي بهذا العنوان تستمد فكرتها من قصيدة الهايكو اليابانية المعروفة بإيجازها الشديد، وكثافة فكرتها.

ومن الأمثلة على المقاطع الشعرية القصيرة المقطع التالي:

«دان الهواء للأنفاس

وما دان الهوى لفؤادي» ص ١٤

والمقطع التالي:

«تحت أنفاسك المنورة

يرتاح الليل

من عمل الظلمة» ص ١٦.

والمقطع التالي:

«أهي أنفاسك

أم غيمة خراجها لغيري» ص ١٨.

والتالي:

«الساثرون نياماً يعودون إلى مضاجعهم» ص ٨٤.

والتالي:

«الجبابرة يتحرّرون من صريف أسنانهم» ص ٨٥.

جملة القول: إن المتتبع لتجربة أمجد ناصر الشعرية، ومنها «كلما رأى علامة» يلاحظ أن هذا الشاعر حريص على إعطاء قصيدته أبعاداً فنية، ولغوية، ومضمونية مبتكرة.. ولعله يذهب في هذا الاتجاه وهو يعني تماماً أن الابداع الجيد هو ذلك الابداع المختلف عن أقرب الاشكال الفنية إليه.

عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٥ صدر مؤخراً كتاب جديد للشاعر والصحفي المعروف أمجد ناصر.

والكتاب كما وصفه مؤلفه عبارة عن نصوص وشذرات، وقد جاء هذا الوصف من قبل المؤلف في الصفحة الواحدة والتسعين، حيث يقول صاحب «كلما رأى علامة»: كتبت هذه النصوص والشذرات في لندن بين عامي ١٩٩٥ و١٩٩٧ إلا ما هو مذكّر بعكس ذلك، وهي بهذا المعنى، ترافق وتلي «مرتقى الأنفاس».

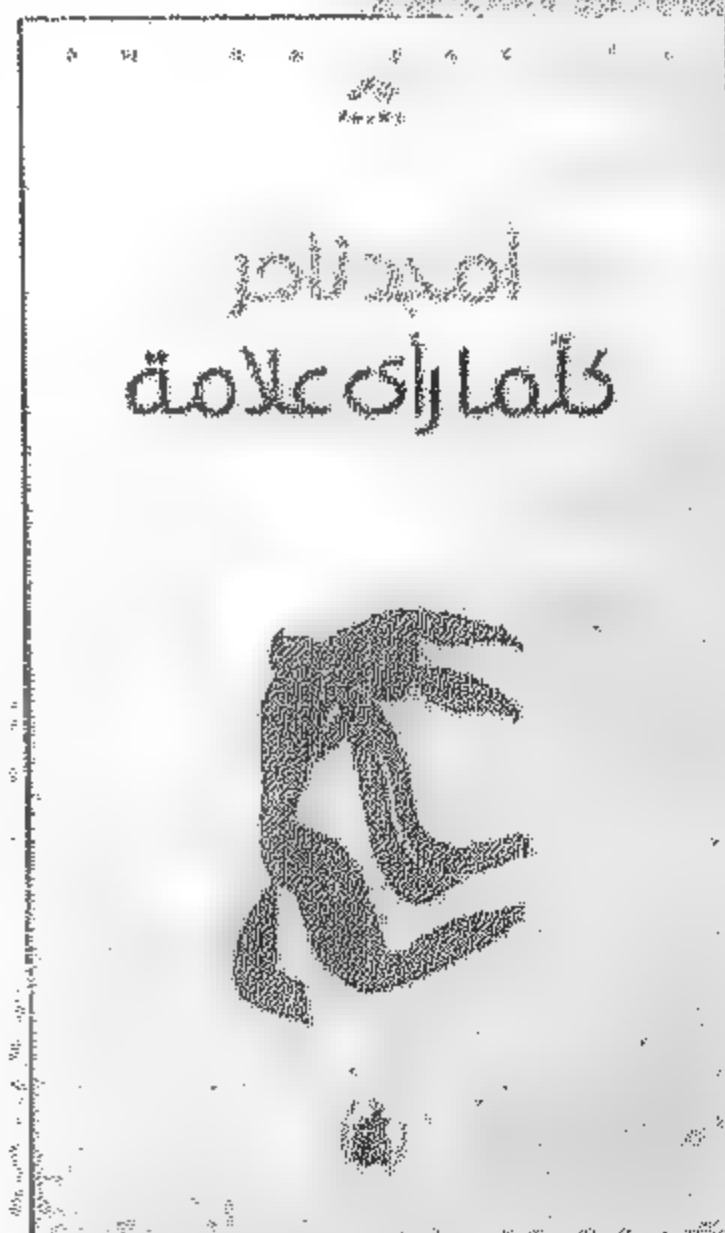
يقع الكتاب في (٩٣) صفحة، ويضم عدداً من النصوص، التي جاءت في جزء كبير منها عبارة عن نصوص قصيرة، ومن عناوين هذه النصوص: جدار، خفقات، أنفاس الهايكو، ذهب الاسكندر، قصيدة عن الوحدة في مقهى، الام لابنها، الابن لأبيه، جبهة الامل، ثلاث اشارات في طريق الاعشى، ظل الورد، محاولة اخرى لوصف الورد، اطراف النهار، وغيرها.

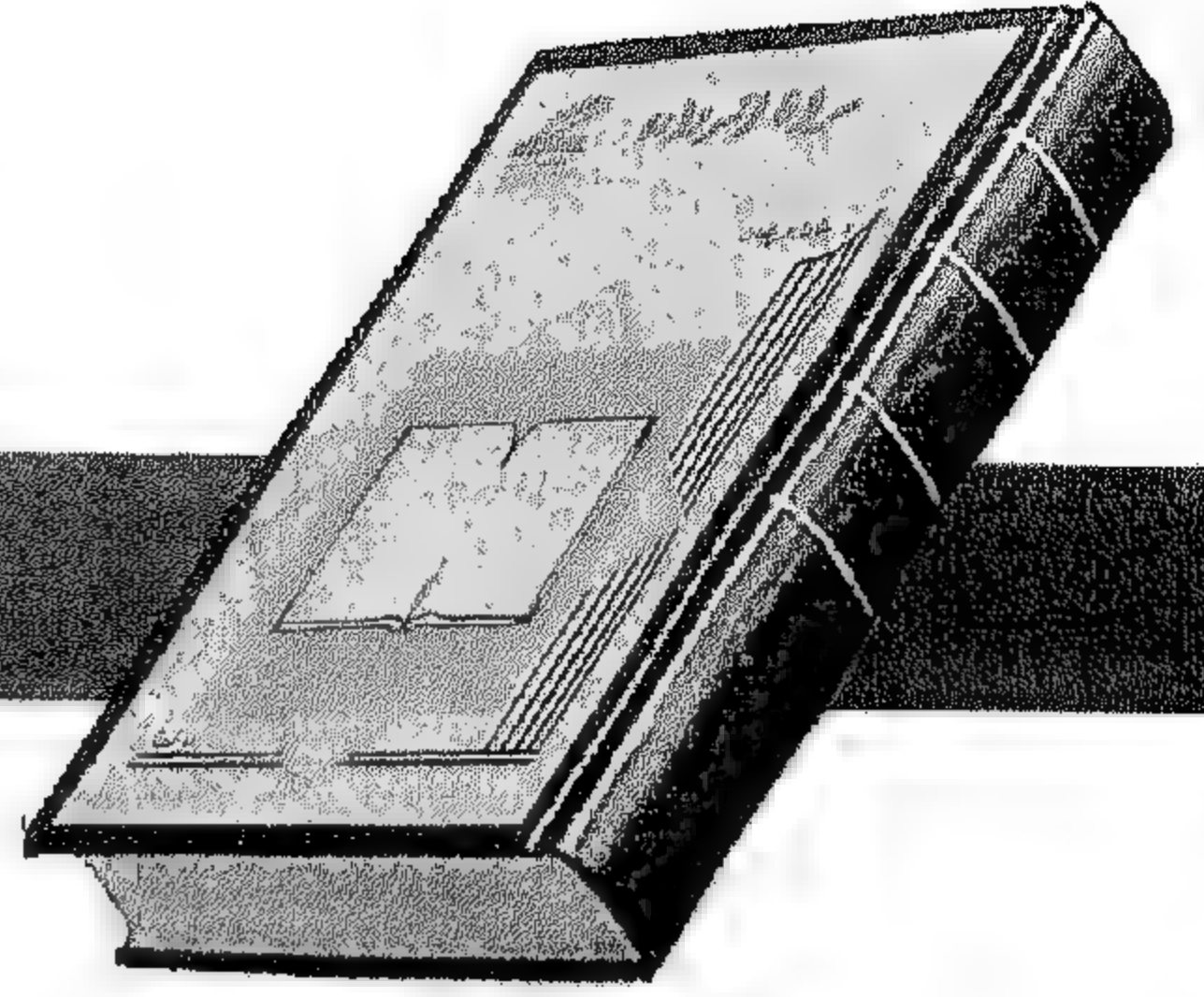
اصدر «أمجد ناصر» عدداً من الكتب والدواوين والمختارات الشعرية، وقد وصلت هذه المختارات والكتب الى حوالي (١٢) كتاباً، كما صدرت له مختارات شعرية مترجمة الى الفرنسية بعنوان «معراج العاشق» ترجمها عدنان محسن وقدم لها أدونيس عام ١٩٩٨، كما ترجمت له مجموعة شعرية الى الايطالية بعنوان «وردة الدانتيل السوداء» أنجزها فوزي الدليمي وصدرت عام ٢٠٠٢. وسوف تصدر قريباً ترجمة اسبانية لمجموعته الشعرية «مرتقى الأنفاس».

ينتمي أمجد ناصر الى جيل من الشعراء العرب الذين أخذوا على عاتقهم بث روح جديدة في الشعر العربي المعاصر، وذلك من خلال الذهاب بالقصيدة العربية الى مناطق جديدة، لم تألفها من قبل، فحرّروا هذه القصيدة مما سموه قيود العروض، والقافية، والايقاع المنضبط الرتيب المكرور.

وإذا كان هؤلاء الشعراء درجات، فإن أمجد ناصر يأتي في طليعتهم، إذ يسهل على القارئ أن يلاحظ أن لقصيدته طابعاً خاصاً، وأنها قصيدة فيها بصمة صاحبها.

اعداد:
احمد النعيمي



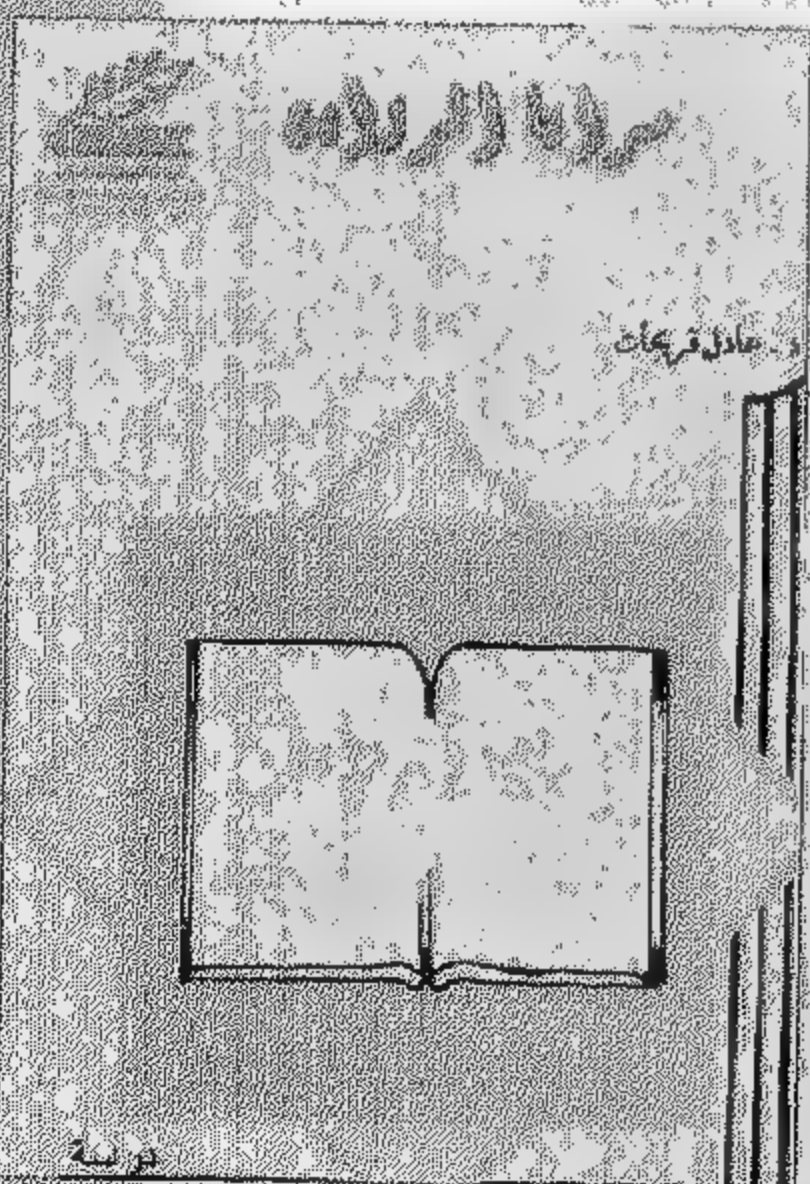


«مرايا الرواية» للدكتور «عادل فريجات»

معنى. وقلما يدخل في القصة حدث ناشز، أو يحشر فيها حشراً عشوائياً موقوف لا وظيفة له.

ويرى المؤلف أن السرديات في زماننا وجدت عناية فائقة، لأن السرد هو سبيلنا الذي نعقل به الأشياء كما يقول «جوناثان كلر» في كتابه «نظرية الأدب» فالسرد صيغة ضرورية لفهم نماذج السلوك، وأحداث الحياة. ومن المسلم به أن لكل منا على الصعيد الفردي سردياته الخاصة التي تمكنه من بناء ما هو عليه، وما يتجه إليه.

ويذهب المؤلف إلى أن الرمز شيء هام في الرواية، فهو الذي يجمع ما بين الحدث والشخصية، وقد تباينت الروايات المدروسة في هذا الكتاب، فكان منها روايات ذات بنية رمزية دالة على فكرة واحدة، أو أفكار عدة، وروايات ذاهبة إلى مرماها كطلقة مسدس، وليس كنهز يتلوى بين الحقول ليصل إلى المصب. وقد تعددت تقنيات السرد عند الروائيين المدروسين، فكان منها تقنية القصة داخل القصة، والمونولوج الداخلي، والحلم، والغرائبية، والعجائبية، والخيال العلمي، والتفاصيل، والمثاقفة، والشعرية.. وغيرها، ومن الروائيين من اعتمد المذكرات والوثائق، ومنهم من لعب بلعبة الزمن، فلم يجعل



الأحداث تتوالى على نحو خطي تصاعدي، ومنهم من أكثر من الأصوات العالية في روايته، وأقام عمله على ثنائيات تكشف وجهي الصورة: الجميل والقبيح، والفردية والجمعي.

يتلمس الرؤية والفن في كل عمل من الأعمال التي وقف عندها، واضعاً نصب عينيه أن يجعل القارئ بعد قراغه من مطالعة ما كتب ينتقل من الغياب عن الأثر إلى اللقاء به وفهمه، وبذلك فهدف عمله هو الرحلة التي تكفل الانتقال من الغموض إلى الوضوح، ومن اللبس إلى الانكشاف، ولهذا فإن الباحث لم يتخل عن وظيفة اللغة النقدية الشارحة، وهو - حسب قوله - يرفض أن يتحول العمل النقدي إلى طلاس تحتاج بدورها إلى شرح وبيان.

ويذهب الباحث إلى أن أي راو يقوم في سرده بعمليتين اثنتين بارزتين تلازمان أي عمل روائي، هما القطع والاختيار، أو الحذف والإثبات، فليس من المعقول أن يثبت الكاتب كل ما يحدث في الحياة، بل يختار من الأحداث ويقطع منها ما ينسجم مع تفصيلات القصة، والمرامي المتوخاة من سيرورتها وصيرورتها.

وعند حديثه عن الحبكة يرى الباحث أنه في الحبكة لا بد من تسلسل وقائع تشكل بنية سردية، وفق منطق سببي معقول.. ويرى أنه إذا ساغ لنا تشبيه القصة بكائن عضوي، فإن الحبكة هي الهيكل العظمي لهذا الكائن الذي ترتبط به كل الأطراف، بكل ما يكونها من عضلات وأعصاب، وما يجري في عروقها من دم، وما يحمي باطنها من لحم وجلد، وعليه فالكاتب غير الراوي حتى وإن لجأ إلى طريقة الكتابة بضمير المتكلم.

ويشير الباحث إلى أن الأحداث التي تشكل الحبكة في الرواية أحداث تشاكل الواقع الموضوعي، ولكنها لا تطابقه، فهي تتقاد بخيوط خفية، لتنتهي نهاية غير اعتباطية، ولتقدم وجهة نظر أو رؤيا أو

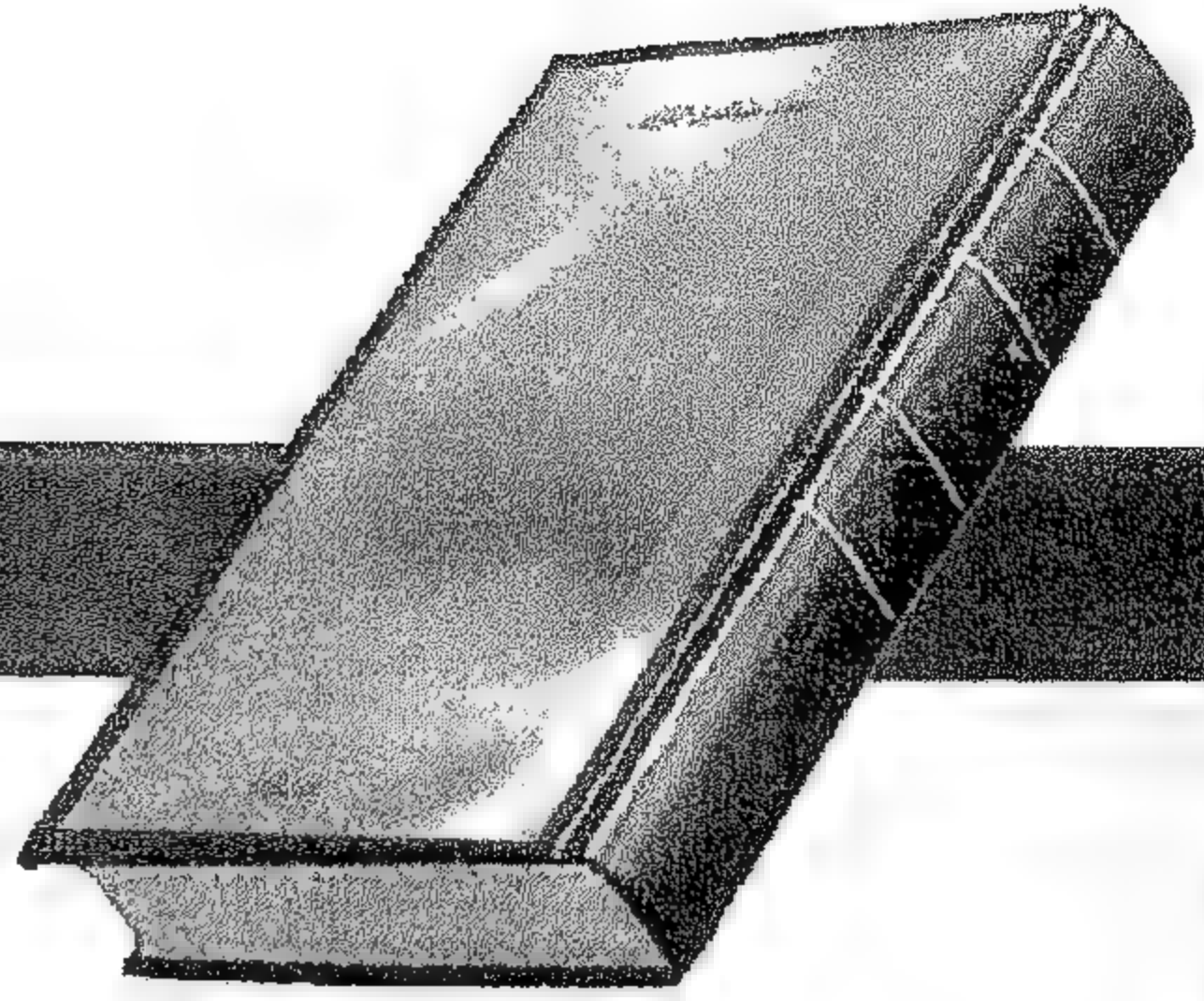
يأتي كتاب الدكتور عادل فريجات، الصادر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق تحت عنوان «مرايا الرواية»، ليكون بمنزلة دراسة تطبيقية في الفن الروائي، تضاف إلى الدراسات التطبيقية في هذا المجال.

يقع «مرايا الرواية» في (١٦٧) صفحة، ويضم مقدمة وتمهيداً وثلاثة أقسام، فجاء القسم الأول تحت عنوان «روائيون وروايات سورية»، وفي هذا القسم وقف الباحث على عدد من الروايات السورية، هي: «المخطوفون» لعبد الكريم ناصيف، و«الولاعة» لحنا مينة، و«شموس الفجر» لحيدر حيدر، و«شفق على الزمن العربي» لسليمان كامل، و«مساحة ما من العقل» لوهيب سراي الدين.

وجاء القسم الثاني تحت عنوان «روائيون وروايات عربية»، وفيه تناول الباحث روايتين لعبد الرحمن منيف هما: «شرق المتوسط» و«الآن.. هنا أو شرق المتوسط مرة أخرى»، كما درس روايتين لأحلام مستفانمي، هما: «فوضى الحواس» و«ذاكرة الجسد»، وروايتين لحمد شكري هما: «الخبز الحافي» و«الشاطر».

أما القسم الثالث فجاء تحت عنوان: «روائيون وروايات عالمية»، ووقف فيه المؤلف مع ماركيز في روايته «قصة موت معلن»، وجون شتاينبك في روايته «الذئب»، ووليم غولدنج في روايته «رجال مثل ورق».

ويخبرنا المؤلف أنه لم يغب عنه أن الرواية المدروسة لا بد أن تلبس لبوساً، وترسل رسالة، فهي كون لغوي تخيلي سردي يكتنز مضموناً وشكلاً، أو رؤية وفناً. وقد حاول قدر المستطاع أن



«دم الوعول» لـ «محمد عز الدين التازي»

تمنح هذا الجنون بعداً رمزياً دالاً على تعميم حالة الجنون، بما لها من دلالات على اختلال الواقع، حسب ما يرى الناشر.

وتذكرنا رواية «دم الوعول» بروايات التحول في الأدب العالمي الحديث، حيث نجد «فرانز كافكا» في «المسخ» يتحول إلى حشرة، ويبدأ مثل هذا التحول منذ بداية الرواية، كما أن بطل قصة «الأنف» لـ «غوغول» يتحول إلى أنف، أما بطل «روث» فيتحول إلى ثدي.

وقد صدرت هذه القصص جميعها في كتاب واحد عن دار شرقيات تحت عنوان «قصص التحول في الأدب العالمي الحديث».

والحقيقة أن مثل هذا التحول في الأدب العربي والعالمي استمر في الظهور والتواتر والانتشار، منذ سنوات بعيدة، وما زالت - بين الحين والآخر - تطالعنا قصة أو رواية عربية أو عالمية نجد فيها شكلاً أو أكثر من أشكال التحول.

ولم يعد التحول في الأدب العالمي الحديث مقتصرًا على التحول إلى الكائنات الحية، وإنما يمكن أن يشمل أي شكل من أشكال الجمادات، أو حتى الأشكال التخيلية، فقد أدرك روائي هذا العصر حقيقة مفادها أن المخيلة البشرية مفتوحة على كل الاحتمالات، والتصورات، فهي مخيلة تفوق الحدود والحوجز.

بهذا المعنى تكون رواية (دم الوعول) لمحمد عز الدين التازي قد انضمت إلى نظيراتها من الروايات التي اتخذت هذا المنحى الغرائبي والعجائبي والفانتازي.. وهو منحى مستمد من غرائبية وعجائبية وفانتازية الواقع الإنساني الراهن، لذلك يقول الراوي: «ندمت على معرفتهم، وعلى اليوم الذي أصبحت فيه ممرضاً لمرض هم على أتم الاستعداد للقتل في أية لحظة، لكنهم في نفس اللحظة يبيكون ويتحسرون على ألا سكاكين لهم ليطلعنوا بها...»

ص ١١٤

اضافيتين لكل من مصطفى التواتي ضابط الاستعلامات، وعباس المرادي معد البرنامج التلفزيوني، وهما يتحولان إلى قزمين.

أما الباب الخامس، فقد حمل العنوان التالي: باب في ما يسميه عبدالرحيم الأزرق بحكايته البسيطة، لكنها تشبه حكاية الطاق وطرطلاق والكبش المشوي عالاًوراق.. وجاء الباب السادس تحت عنوان: باب في ما يسميه عبدالرحيم الأزرق بالنازلة، وهي حادثة تراوحت بين الهزل والجذ، فهي على ما يعتقد عبدالرحيم سفر في صحراء، كأنها صحراء عمره، ولكن هي الصحراء نفسها التي لا يحدها غير الصحراء.. في حين جاء عنوان الباب السابع والأخير كما يلي: باب في الأيام البيضاء والأيام السوداء التي عاشتها المصححة العقلية، وفيه نعرف هل عبدالرحيم الأزرق قزم أم أن المصححة كلها حومة للأقزام.

وقد ذهب الناشر في كلمته إلى أن محمد عز الدين التازي يمارس في هذه الرواية منحى تجريبياً آخر من مناحي تجربته الروائية الثرة بتتويعاتها في بناء الأشكال، فهي تقوم على السخرية السوداء المشبعة بتحويل الوقائع الروائية إلى انفجارات وتوليدات ساخرة، حيث تروج إشاعة عن تحول عبدالرحيم الأزرق من حالته الطبيعية إلى قزم، وهو ما يستدعي بحث قسم الاستعلامات في الشائعة، واقترب قناة تلفزيونية مما يروجه الناس حول هذه الإشاعة، وكيفية استقبال زوجته وولديه ومجتمعه الصغير للإشاعة.

وما دام عبدالرحيم الأزرق ممرضاً في مصححة عقلية، فالرواية تذهب باتجاه تعميم حالة الجنون، وتوسيع دائرة هذه الحالة. ولعل الرواية في ذلك تريد أن

ضمن منشورات دار «سليكي أخوان» في طنجة لعام ٢٠٠٥، وبدعم من وزارة الثقافة المغربية، صدرت رواية بعنوان «دم الوعول» للكاتب محمد عز الدين التازي.

تقع الرواية في (١٧٠) صفحة، وتضم سبعة أبواب، أراد الكاتب أن يعطيها بعداً حدثياً مبتكراً، فجعل عناوين هذه الأبواب طويلة على غير ما ألفناه من عناوين قصيرة.

وإذا كان في عناوين هذه الأبواب ما يوحي - إلى حد ما - بمحتواها، فقد جاءت هذه العناوين كما يلي: الباب الأول: باب في معاناة مصطفى التواتي، ضابط بقسم الاستعلامات، للحاجة إلى الأسئلة، وهي أسئلة تشمل كل الموضوعات التي يمكن أن تفسر شائعة تحول عبدالرحيم الأزرق، إلى قزم، واحتمال أن يكون ذلك التحول إشاعة مفرضة تمس بأمن المواطنين.

الباب الثاني: وفيه يسرد مقدم برنامج تلفزيوني، اسمه عباس المرادي تفاصيل استغلال اللحظة لإجراء مقابلة مع عبدالرحيم الأزرق، ولكن خافه المصور الذي تأخر في

المرحاض. والباب الثالث: يشمل رواية لكل من مريم طليقة عبدالرحيم وولديه عبدالغني وبديعة، وهي رواية تفضح الكثير من أسرار العائلة.. الباب الرابع: ويشمل روايتين





«مدينة الرماد» لـ «نضال القاسم»

عينك آخر ما تبقى في عيوني
رغم ذاكرة المسافة والتبعثر
عينك آخر ما تبقى في خيالي
من مكاتيب الغرام ص ١٦

ونجد الشاعر يهدي قصيدة الى نفسه، فقد كتب تحت القصيدة التي حملت عنوان اعتراف «الى نضال القاسم». وفي هذه القصيدة القصيرة، يبدو الشاعر قلقاً من الرحيل، كما انه يشير الى عمره، فقد اصبح رجلاً ثلاثينياً:

«بعد ثلاثين عاماً ونيف، ماذا جرى
وأين تحط الرحال أخيراً
ويومك تافر كالغزال
ولا بد ان نعرّف» ص ١٧

ومن قصائد الديوان اللافتة، تحيء قصيدة بعنوان «حكاية». وفي هذه القصيدة جمع الشاعر بين القصيدة التقليدية والقصيدة المعاصرة، كما حاول ان يجعل من القصيدة قصيدة متعددة الأصوات ضمن ايقاع متناسق، فيقول:

وانا أحبك شامحاً فوق السحاب محلقاً
وأخاف من غسق الدجى من نسمة الصبح الطهور
من ان تمسك او تراك
وأخاف من كيد الغدى
وأخاف بعدك أو حفاك
حوّلت مملكتي نعيماً
بعد الجحيم ممن تراك
ألقاك، موعداً غداً
وغداً سأسعدني لقاك
ولعل هذه الأبيات ذات نفس
غنائي واضح...



من دار أزمينة للنشر والتوزيع، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٥، وبدعم من أمانة عمان الكبرى، صدر ديوان شعر بعنوان «مدينة الرماد» لمؤلفه نضال القاسم.

يقع الديوان في (٨٢) صفحة، ويضم مجموعة من القصائد التي جاءت تحت عناوين متباينة، ومن هذه العناوين: فجر جديد، مكاتيب الغرام، قبرات الفصول، الرجوع الأخير، موسيقى جديدة، حيثيات انسان، شجر النار، فتنة الريح، حكمة صغيرة، موت جديد، وغيرها.

واذا عرفنا ان عدد عناوين القصائد قد بلغ اربعين عنواناً، فإن هذا يشير الى ان قصائد الديوان تنتمي الى القصائد المكثفة، والقصيرة.

والشاعر نضال القاسم من مواليد عمان عام ١٩٧٠، وهذا الديوان «مدينة الرماد» هو الديوان الثاني له، بعد ديوانه الأول الذي حمل عنوان «أرض مشاكسة» وصدر عام ٢٠٠٢.

وحين نبدأ في تصفح الديوان، فإننا نجد الشاعر قد بدأ الصفحة الأولى من ديوانه بإشارة أولى، كتب تحتها «الحياة ليست تشبه شيئاً، وتشبه كل شيء». وفي الصفحة الثانية كتب تحت عنوان اشارة ثانية، «اعرف ان ابتسامة عابرة لا تضيء دمة الحزن».

وفي القصيدة الاولى نجد الشاعر ينتظر الفجر ويتمناه، لذلك يقول:

«يطلُّ على جبل النار
فجر جديد

كسرب القطا من بعيد... يطلُّ
الا تسمعوا صرختي...
آه... آه...

ليت هذا الفجر يأتي
ليته...

وليبتنا نعود» ص ١٥

وقد سيطرت على الديوان قضايا الوداع، والحزن، والموت والرحيل. ومع ذلك فإن المرأة لم تكن غائبة تماماً، إذ نجد قصيدة حملت عنوان مكاتيب الغرام:

«سحلت احلى ما لديه من الكلام



الانفجار المعرفي الثالث

جريس سماوي

والعادات كان أبرزها ورق البردي الذي شكل عاملاً أساسياً من عوامل الثورة المعرفية الأولى، وكان أن بدأ الفيلسوف والعالم الإغريقي الأول "طاليس" بتدوين أفكاره وهو الذي تنبأ بأول خسوف للشمس حدث في الثامن والعشرين من نيسان عام خمسمائة وستة وأربعين قبل الميلاد.

لقد أدى الانفجاران المعرفيان المذكوران، كل في زمنه، إلى طفرة في شكل الحياة التي يحياها الإنسان على الأرض وفي تعامله مع نفسه ومع الطبيعة وفي طريقة طرحه لسؤاله المعرفي المتسم بالقلق الكوني دائماً. وأهم من ذلك أنه في كل زمن من الزمنيين تطورت أشكال جديدة من أشكال الاتصال الذي حمل المعرفة من منطقة إلى أخرى.

وبعد، فهل نشهد نحن في هذا العصر ميلاد الانفجار المعرفي الثالث؟ وإذا كان ذلك صحيحاً، فما هي سمات هذا الانفجار وملامحه ومقدماته؟ فني حين تتطور، ويتسارع عال ومتصاعد تقنيات المعلومات والاتصالات وهي الحامل المفترض للمعرفة الإنسانية الجديدة، يبدو أننا لا ندرك تماماً طبيعة الحمولة التي تحملها هذه التقنيات التي تسابق العصر.

ففيما يختص بذات الإنسان التي كانت موضوع الفلسفة الإغريقية التي قادت الانفجار المعرفي الأول وكانت لافتة وعنواناً له، يشهد العصر الحديث ازدهاراً للعلوم البيولوجية وهندسة الجينات الوراثية والاستنساخ، حيث انتقلت الذات الإنسانية من موضوع للتأمل والاستبطان إلى موضوع للبحث العلمي والهندسي ووضع الإنسان نفسه في المختبرات، وفتح هذا احتمالات رهيبية قد لا يستطيع العقل في العصر الراهن أن يتكهن بنتائجها.

وفيما يختص بما هو خارج الإنسان، فإن مساحة هذا الخارج تتسع وتمتد لتصبح لا نهائية بحجم عدد الكواكب والنجوم والمجرات التي يكتشفها العلم يوماً بعد يوم. والطبيعة التي كانت خاضعة لمحاولة الفهم والتفسير فقط خلال فترة الانفجار المعرفي الإغريقي، ثم انتقلت إلى موضوع خاضع للسيطرة عليه والتحكم به خلال فترة الانفجار المعرفي الثاني، أصبحت اليوم مختزلة بمصطلح القرية الكونية فيما اختلفت وسائل وأشكال القوة للسيطرة على هذه القرية في ظل بدء الانفجار المعرفي الثالث، إذا صح حدوثه، لتصبح قوة السوق والقدرة على التحكم به وامتلاك المعلومة مع ما يعنيه ذلك في قرية كونية تتسم بتقنيات اتصال تسبق سرعة الضوء على ما توهم به الاختراعات العلمية الحديثة.

E-mail: jhevenly@yahoo.com

لعدنا ونحن في بدء الألفية الثالثة للميلاد، سنكون نحن أبناء هذا الزمن الاستثنائي شهوداً على ميلاد الانفجار المعرفي الثالث في تاريخ البشرية. فبعد التاريخ الإنساني الطويل، حدث انفجاران معرفيان، سمي الأول بالانفجار المعرفي الإغريقي، وقد حدث خلال القرن السادس للميلاد، وبدأ الانفجار المعرفي الثاني في أوروبا قبل نحو أربعمئة عام. ولقد اشترك الحدثان وتماثلاً وتشابهاً في عدة عوامل وملامح ونتائج أدى بعضها إلى اكتشاف الإنسان لالات ووسائل اتصال جديدة لنقل المعرفة الإنسانية وتطوير العلوم الرياضية والنظريات التي تتعلق بموضوعي المادة والقوة.

وفي حين لم يتهياً للانفجار المعرفي الإغريقي أن يتطور ويستمر في البحث في وسائل الفهم والسيطرة على الطبيعة، أي في مساحة ما هو خارج الإنسان، استطاع الانفجار المعرفي الأوروبي الحديث أن يهيئ للإنسان فرصة أكبر للسيطرة على ما هو خارجه، وأن يسخر المادة لخدمة أغراضه سواء أكان ذلك بشكل إيجابي في مجال الاختراعات الطبية والإنسانية أو في مجال القوة المدمرة التي وصلت في أواخر النصف الأول من القرن العشرين إلى ذروتها في تكسير الذرة واختراع القنبلة الذرية والهيدروجينية ثم في حرب النجوم والوصول إلى الكواكب والمجرات في النصف الثاني من القرن نفسه.

لقد قام سقراط وأفلاطون وأرسطو بوضع سد متيع في وجه من سبقوهم من فلاسفة الإغريق الماديين الذي عرفوا بالفلاسفة الذريين، وبذلك أرخت الأفلاطونية والأرسطية لبداية عصر ازدهار الفلسفة المثالية واستغرق الفلاسفة المثاليون في استبطان الذات الإنسانية وما هو داخل الإنسان، فيما عاد علماء العصر الحديث وفلاسفته إلى ما هو خارج الإنسان ليبحثوا في المادة وأشكال السيطرة عليها.

وعلى الرغم من النجاحات التي أحرزها الانفجار المعرفي الأوروبي الحديث في العلوم الإنسانية كعلم الاجتماع والنفس والاقتصاد، إلا أن السمة الغالبة للانفجار المعرفي الثاني هذا هو العلم المادي. فقد حقق الإنسان خلال عصر النهضة وما بعده اختراقات وإنجازات عالية في العلوم الطبيعية من فيزياء وكيمياء وطب وغيرها، فيما حمل الإغريق الفلسفة وخاصة فلسفة الأخلاق إلى مدارات أبعد مما استطاعها فلاسفة الانفجار المعرفي الأوروبي.

وفيما استطاعت المستعمرات اليونانية في جزر بحر إيجه وعلى ساحل الأناضول أن تكون مراكز متقدمة للاتصال الإغريقي المعرفي إلى العالم، كانت الطرق والرحلات المؤدية إلى مصر تحمل إلى اليونانيين اتصالاً معرفياً معاكساً جعل هؤلاء البحارة المغامرين ينقلون عن المصريين كثيراً من العلوم



2005 AH
K.H. MUMMAST

